LIVRAISON I 1898 JANVIER

REVUE BIMESTRIELLE DE L'ART ANTIQUE ET MODERNE

BOUW EN SIERKUNST

REDACTIE
K. de BAZEL & M. LAUWERIKS
TE AMSTERDAM

UITGEVER
H. KLEINMANN EN CO
TE HAARLEM

BOUW- EN SIERKUNST

VERHOUDING

Moderne ontwikkeling en artistieke opleiding noodzaakten tot de studie der archeologie en der estetica. De archeologie leert den artiest de wegen kennen, waarlangs zijne voorgangers hun doel trachtten te bereiken, den leek vermeerdert zij slechts de lange lijst van vakken, die de elementen zijn van het samengesteld organisme onzer moderne beschaving. Voor den leek en het gros der artiesten zijn archeologie en estetica artikelen van import en weelde; alleen het betere gedeelte der laatsten bezit eene redelijke hoeveelheid bruikbare kennis der archeologie, zonder echter van eene juiste erkenning der betrekkelijke waarde der estetica blijk te geven. Op de inrichtingen ter opleiding van toekomstige kunstenaars kunnen deze beide vakken in overeenstemming met den aard dier scholen, slechts oppervlakkig onderwezen worden. Dit nu is overeenigbaar met de groeiende behoeften van onzen tijd, die eischt dat wij het wezen en den oorsprong der kunst en hare uitingen grondiger begrijpen zoodat wij den modernen archeologen en estitici eene meer principiéële behandeling vragen der onderwerpen welke zij bestudeeren. Die vraag wordt dringender naarmate wij meer overtuigd worden dat onze kennis der estetica generlei vergelijking kan doorstaan met die der klassieke schrijvers.

Onze naaste voorgangers waren tevreden met eene beschrijvende verklaring der monumenten; hunne eischen gingen niet verder, dan dat hierin de grootst mogelijke, getrouwe oprechtheid werd betracht. Zij vroegen niet meer dan de fotografische juistheid der medegedeelde opteekeningen. Doch nu met deze oppervlakkige kennisname de eerste weetgierigheid voldaan is, komen andere eischen zich als nieuwe posten op de begrooting der toekomst stellen, temeer daar wetenschap, godsdienst en wijsbegeerte met de kunst samengaan om een aandeel te vragen van den buit, door de archeologen aangebracht. Hierdoor is de noodzakelijkheid geboren zich eene juiste voorstelling te vormen der waarde van het gevondene. Is een kunstwerk een organisme met eigen leven, dan moge nieuwsgierig-heid voldaan worden door aanschouwing, maar een onderzoeker zal niet rusten, vóór hij van dit organisme kent: den bouw, de samenstelling, de wijze waarophet daarin bevatte levendmakende beginsel tot uitdrukking kwam en ten slotte de kenmerkende eigenschappen van dat beginsel zelve.

▲ ▲ ▲

Indien alle handelingen te beschouwen zijn als voorvloeiende uit en ingegeven door een leidend beginsel; als bewuste of onbewuste stappen in de richting van een bepaald doel, dan zal, na het volbrengen dier handelingen een gedeelte der drijfkracht weêr te vinden zijn in de werkstukken, de vruchten dier handelingen. Het zou onredelijk zijn te onderstellen, dat een beginsel, — de kracht bezittende tot het in beweging brengen der middelaars, die het noodig heeft en gebruikt om op de materie te werken, eenmaal in den concreten vorm neêrgedaald, alle openbaringskracht zou missen. Nog onredelijker ware dit met betrekking tot den bedrijver dier handelingen, den middelaar, omdat het hem

zou verlagen tot een machien, makende wat hem was opgedragen, doch onverschillig voor het werk dat hij levert. Hij toch tracht, ter leering van nakomelingen, uitdrukking te geven aan het beginsel dat hem bezielt, en in zijn werk zullen zij komen aanschouwen en bewonderen de volmaaktheid van het beginsel en de liefde, waarmede hij het vertolkte.

Nemen we het leidende beginsel aan als enkelvoudig en noemen we het werker, dan wordt door zijne verbinding met het bewerkte een tweevoud gevormd, terwijl de werking van den werker (beginsel) op het bewerkte, drievoudig is. Want eerstens heeft er eene werking plaats van het beginsel in den maker, den artiest, daarna ontstaat de handeling van den artiest maker om het beginsel in de materie uit te drukken en ten derde gaat er eene werking uit van den verkregen vorm, het kunstwerk, op den aanschouwer, welke werking, evenals de beide anderen de beweging is van het beginsel. Nemen wij het voorafgaande in de gegeven verhouding dan wordt er eene tweede drieeënheid genoemd. 1°. Het bewerkend leidende beginsel, niet onderworpen aan invloeden van buiten, 2°. de bewuste of onbewuste uitvoerder, de maker, die de handeling volbrengt onder leiding van het beginsel; 3°. de vorm, de verkregen uitkomst. Van deze drie is alleen het beginsel onvergankelijk en werkelijk; de maker en het kunstwerk zijn vergankelijk doch de wisseling van makers en vormen is eeuwigdurend. Tijdperken, monumenten en personen verdwijnen doch het beginsel blijft en overleeft. De artiest, middelaar, is grooter, naarmate hij passiever is tegenover het beginsel en actiever tegenover de te bewerken materie. Daardoor wordt hij de geschikte uitdrukker der impulsie, hem onder de inwerking van het beginsel medegedeeld.

▲ ▲ ▲

De bloeitijden der beschavings geschiedenis zijn met dezelfde algemeene teekenen gekenmerkt. Zij gelijken de zonen, uitgegaan van het vaderhuis, de Volmaaktheid, — die allen in hunne aderen het vorstelijk bloed van het stamhuis hebben, wier voorhoofd eene gelijke welving vertoont, en die, hoe verschillend ook de uiterlijke toestanden zijn, waarin zij zich bewegen, allen hebben den gemeenschappelijken kenmerkenden familietrek, waaraan men hunne hoogere afkomst herkent. Zij zijn als de spectrum-kleuren van den witten vaderstraal, die allen in gelijke mate getuigen van de heerlijkheid des lichts waarvan zij uitgingen. Dit erkende uit de geschiedenis te bewijzen verschijnsel, eener gelijktijdige, evenwichtige en evenmatige verheffing in alle sferen zoowel geestelijk als stoffelijk, van alle wetenschappen en kunsten, van af de grootste hoogten, waarop de gedachte zich kan bewegen, tot hare uitspraken in het nederigste bedrijf, is in de geschiedenis der menschheid als eene wederopstanding tot het leven in de lente. Dit leven gebonden aan tijd en plaats, afgescheiden van zijn oorsprong door zijne verbintenis met de stof, blijft toch immer een deel uitmaken van het alleven, dat als een cosmisch beginsel de geheele natuur doordringt. Saâmgetrokken onder de aardkorst werkt het langzaam voort — tot midden en tijd rijpen. Dan als alle materieele deelen voldoende zijn doortrokken, begint het uit te vloeien, alle weêrhouden en sluimerend vermogen haast zich naar buiten op zijn weg

de trage stofdeelen medevoerende — alles werkt nu samen om wat verborgen was ter aanschouwing te brengen, wat duister sluimerde tot lichtbron om te scheppen, in volle glorie vertoont zich de ontwikkelde potentie, overal bouwende, spruiten, stengels en bloemen, als miriaden van draden, waarlangs het uitstroomende leven opvloeit om zich in blijdschap te verbinden met het neêrstroomende zonlicht dat van boven wenkte. En zooals al wat groeit de openbaring is van het inwendige leven, elke bloem een ontvanger voor het neervallende licht, tegelijk een offer aan dat licht, zoo zijn in de lentetijden der beschaving de voortbrengselen van wetenschappen en kunsten, de vruchten der werkzaamheid van het innerlijk beginsel en tegelijk de offers aan dat beginsel.
Is het innerlijk levenwekkende beginsel de uit de diepte gewelde bron op den bergtop ontspringende, dan is de wijsbegeerte de kom, waarin de kilheid van het opgewelde water wordt verzacht, het bekken, waarin het bezinksel zich afscheidt en waaruit het klare water overvloeit om langs drie beddingen af te dalen. De eerste stroom heet — Vereering — geopenbaard in godsdienststelsels en ritueelen gebruiken, die de afschriften en beelden der erkenning zijn, geschreven en gesteld voor de ontvankelijken, wier innerlijk aanschouwen getroffen werd door de almacht van een beginsel dat zij boven zich erkennen, en wier aspiratie richting en opleiding behoeft. De weerstand van den dwingenden vorm ondoet hunne intuïtie van de schadelijke vergroeiïngen door de verbeelding veroorzaakt. De tweede hoofdstroom voert met zich de kunsten en bereikt hen, die, van het innerlijk beginsel de schoonheid erkennende, het hun bewust geworden gedeelte dier schoonheid willen uitdrukken in den vorm. Als derde stroom vloeit uit het bekken der wijsheid de wetenschap zich splitsend in de zijtakken, door hare beoefenaren gekozen. Dit water is bestemd voor hen in wie verstandelijke ontwikkeling en zucht tot onderzoek samenwerken om in de openbaringen der natuur de logische bewijzen op te sporen wier samenvoeging dient om de aanwezigheid van het eene beginsel te bevestigen op de onwankelbare gronden der réaliteit. Ambachten, beroepen en bedrijven zijn als menigvuldige zijtakken, die de hoofdstroomen onderling verbinden. Talrijker naarmate zij, langs de berghelling afdalende een grooter oppervlak bevloeien.

▲ ▲ ▲

Bij de nederdaling van het beginsel in den vorm, het concreteeren der essence tot werkstuk ondergaat het verschillende verwordingen. Zijne omhulling is vaster in verhouding tot de dichtheid der natuurlijke sfeer waarin het nederdaalde; elke omkleeding tastbaarder in overeenstemming met het verstandelijke bewustzijn, waarop het zal inwerken. Zoo ontstaan door deze omkleedingen twee groote groepen in de Kunstvakken, onderscheiden naar den bijzonderen aard der zintuigen, waarop de verschijning inwerkt. De beeldende kunst, de vorm en kleur omkleeding van het principe, is een dezer groepen wederom te onderscheiden in bouw- en sierkunst. De eerste is het geraamte, de opstel, de laatste de bekleeding er uit ontsproten en er mede verbonden.
Het verleden bewijst en de geschiedenis over duizende jaren bevestigt de innige verwantschap tusschen wijsbegeerte, godsdienst, kunst, wetenschap

en ambacht, als deelen van één organisme zijn zij van die eenheid onafscheidbaar, terwijl verhouding de band is, die de onthullingen dier eenheid aan haar innigst wezen verbindt. De ouden lieten ons hunne onvergankelijke monumenten de eerezuilen hunner liefde en offervaardigheid; daardoor verhieven zij zich tot eene sfeer, wier onderste lagen wij nog niet hebben kunnen bereiken. Ons streven zal dan alleen een door de eeuwen heenlevend gevolg hebben, als het is gegroeid tot aspiratie, die als eene onstoffelijkte, sûbtiele vlam kon opstijgen naar het gebied der aanschouwing, op hare terugkeer de erkenning mede brengende der wezenlijke betrekking die er moet bestaan tusschen het beginsel, den artiest en zijn werk. Deze verhouding niet begrijpen is de miskenning van het beginsel gevolgd door de machteloosheid om het te openbaren. En zooals tot recht begrip van elk godsdienst-stelsel geestelijk inzicht noodig is, om den wijsgeerigen ondergrond als het steunsel daarvan te zien, zoo is voor het recht begrip eener kunstuiting een gelijke diepgang van waarneming noodzakelijk.

AMSTERDAM, DEC. 1897. J. L. M. LAUWERIKS.

BESCHRIJVING VAN HET PSALTERIUM (MS. T. 287) IN DE KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK TE S'GRAVENHAGE.

Deze latijnsche psouter (voorafgegaan door een kalender) geschreven op perkament (groot 232 × 169; 176 bladen van 22 regels) moet omstreeks 1200 zijn geschreven en verlucht in de abdij van Fécamps in Normandië, zooals blijkt uit de heiligen die in den kalender voorkomen.

Vermoedelijk werd dit gebedenboek vervaardigd op kosten eener edelvrouw in Noord Frankrijk wier portret voorkomt op blad 28 (pl. 10a) 1). In elk geval bleef het manuscript gedurende eenigen tijd in dit gedeelte van Noord-Frankrijk of in de Zuidelijke Nederlanden. Midden der 14e eeuw, na het eigendom te zijn geweest van den bisschop van Thérouanne (eene inscriptie aan het eind van het boek bewijst dit) ging het over in handen van Zuster Jeanne de Planches die leefde in een klooster van het bisdom Atrecht. In de 18e eeuw toen de schatten van vele Kloosters en Klooster-bibliotheken verspreid raakten kwam ons manuscript in het bezit van den geleerden archivaris, G. J. Gérard te Brussel die het minstens van 1767 af onder zijne berusting had. Later werd het, met de geheele verzameling boeken en manuscripten van den archivaris het eigendom van den Nederlandschen staat, en na eenigen tijd op het Rijks-arctief sedert (1819), bewaard te zijn geweest; kwam het eindelijk in 1832 in de Koninklijke Bibliotheek waar het zooals wij hopen na al deze wederwaardigheden een vast verblijf heeft gevonden.

---

1) De beeltenis van den heilige waarvoor zij knielde stond waarschijnlijk op een blad dat later werd uitgescheurd. Men vergelijke de compositiën die over twee opvolgende bladen verdeeld zijn, de aanbidding der drie Koningen, bl 17 en 18. (pl. 4b en 5a.)

Dit is de geschiedenis van het manuscript. Als wij het doorbladeren bespeuren wij al spoedig dat het tot een welbekende soort van devotie-boeken behoort, die gedurende de 12e en 13e eeuw in gebruik waren. Het boek zelf bevat de psalmen, de gewone lofzangen en de litanie der heiligen. De psalmen zijn versierd met groote initialen en deze op hunne beurt met voorstellingen van figuren. De onderwerpen dezer voorstellingen volgen elkander op in de orde, die voor dit soort manuscripten gebruikelijk is. We merken alleen op, dat hier, in plaats van de tien gebruikelijke voorstellingen, er slechts negen zijn aangebracht; van den harpspelenden David af, f° 29 bij Psalm 1: „Beatus vir" (pl. 10[b], waarbij de voorstelling van David en Goliath gevoegd is) tot aan de laatsten f° 132, die de drieëénheid moet verbeelden, bij Psalm 109: „Dixit Dominus" 1).

Deze verheven reeks van onderwerpen is in het boek afgewisseld door veelvuldige kluchtige figuren; op f° 82 zien wij de geschiedenis van den ezel die op de harp speelt, terwijl hij de oogen met zalvend gebaar opslaat; overal door het boek verspreid vindt men beesten, vogels, maskers, gekken, ongelukkigen en acrobaten in belachelijke houdingen.

Hierin rust echter niet het zwaartepunt van het boek. Zijn belang krijgt het door de compositiën op geheele bladzijde, voorafgaande aan het psalter en in den verluchten kalender.

Behandelen we eerst den laatste. Twaalf groote bladen verbeelden de twaalf verschillende bezigheden der twaalf maanden van het jaar, terwijl op de tegenoverliggende bladzijde de dagen der maand zijn aangegeven, vergezeld van het teeken van den dierenriem, dat bij die maand behoort, en twee, half comische voorstellingen van personen die zich aderlaten, — eene hygiënische voorzorg tegen de kwade invloeden van het kloosterleven. Al de voorstellingen van den Kalender, die eene volle pagina beslaan (er zijn ook pagina's met twee vakken), zijn merkwaardig, hetzij zij het landleven 2) of de verrichtingen der edelen verbeelden 3) of het huiselijk leven voorstellen 4). Het is echter niet noodig over dit onderwerp uit te weiden, omdat de verluchting van den Kalender in hoofdzaak dezelfde blijft in alle manuscripten van de twaalfde eeuw af (zoo niet vroeger) tot de zestiende. Er moet echter eene uitzondering gemaakt worden voor de eerste bladzijde (pl. 1[a]) die Januari, de maand der groote gastmalen, voorstelt. Zij vertoont ons een man met twee aangezichten zittende aan tafel, tegelijkertijd aan de eene zijde etende en aan de andere zijde drinkende.

---

1) In het manuscript is de drieëénheid door slechts twee figuren voorgesteld. Vader en Zoon zittende op den troon der hemelen met de engelen aan hunne voeten.

2) Maart,(2) het snoeien der struiken enz., Juni,(2) Juli, Augustus,(2) het hooien en het oogsten der gewassen en van het koren, September,(2) het persen der druiven enz., October(2) het zaaien van het winterkoren, November, eikeloogst, December(2) het slachten en braden van varkens.

3) April. De Liefdeskoningin (?) met een krans op het hoofd. Mei. Dame ter valkenjacht gaande. (pl. 2[a b]).

4) Januari. De maaltijd. Februari. Man, die zich bij het vuur warmt. (pl. 1[a b]).

Bij den eersten aanblik zou men denken aan Janus Bifrons, symbool van de maand Januari, doch hierin moet men niet te ver gaan, want zooals Wickhof dit heeft aangetoond in zijne meesterlijke inleiding voor de uitgave van het Weener manuscript der Genesis, geven deze figuren met twee aangezichten, welke men dikwijls aantreft in de middeleeuwsche manuscripten, alleen de bedoeling van den artiest te kennen om eene lichaamsbeweging zijner personen aan te duiden; en de schilder heeft twee spoedig opvolgende handelingen willen weergeven.

Er is dus op dit blad geen sprake van een allegorie, maar eenvoudig van een man die zich aan tafel te goed doet, zooals hij op alle Kalendervoorstellingen voor de maand Januari voorkomt 1).

Tegenover deze voorstelling van het dagelijks leven geeft het tweede gedeelte der inleiding van het Psalmboek aan de godsdienstige gevoelens volle genoegdoening. Veertien miniaturen, die een vol blad beslaan, stellen in geschiedkundige orde de voornaamste gebeurtenissen van het Nieuwe Testament voor, van Maria boodschap (pl. 3[a]) af tot aan de Nederdaling van den Heiligen Geest, (pl. 9[b]). Deze serie is jammer genoeg onvolledig en de toestand van het ms. bewijst ons, dat er bladen zijn uitgescheurd. Het is waarschijnlijk en bijna zeker, — want deze opeenvolging der miniaturen is een vaststaande, — dat het oorspronkelijk aantal dezer platen uit twee en twintig heeft bestaan. Er ontbreken: de Herders die de stem der engelen hooren, de Vlucht naar Egypte, de Kindermoord, Jezus in den Tempel, de Kruisiging, de Kruisafneming en de Graflegging. Deze serie wordt besloten door het portret der knielende vrouw, waarvan hierboven reeds gesproken werd (pl. 10[a]). Het geschreven gedeelte van het boek opent dan met eene bladzijde waarop de gehistorieerde hoofdletters en de gouden letters op blauwen grond statig aanheffen het: „Beatus Vir qui non abiit in consilio impiorum (pl. 10[b]).

Tenslotte een woord van waardeering over het boek.

De voorstellingen der groote miniaturen — en hierbij heb ik het oog, niet op de Kalenderfiguren maar op de voorstellingen uit het Nieuwe Testament — komen in sterke kleuren levendig uit op een meerendeels effen gouden grond; slechts hier en daar vindt men op deze goudgronden sporen van dessin (pl. 1[a] pl. 4[a]). De kleuren zijn bijna uitsluitend blauw, rood, groen, zwart, dikwijls zonder nuancen. Vandaar de indruk als van een geschilderd kerkraam, die nog versterkt wordt door de omlijsting der voorstellingen welke meestal bestaat uit een grooten boog rustende op zuilen, waarboven huizen en gekanteelde kasteeltorens zijn aangebracht.

De compositie der tafereelen, hoewel streng conventioneel, heeft toch iets pathetisch. Wij hebben hier te doen met een werk van stijl. Alleen moet men er niet den Kunstenaar in zoeken, die binnen de lijnen van de hem ge-

---

1) Het is daarom echter in 't geheel niet uitgesloten dat na de voltooiing van het boek een symbolische zin aan deze bladzijde is gehecht. De man, die eet en drinkt, herinnerde misschien een der bezitters van het handschrift aan het gebruik van het avondmaal onder tweeërlei gestalte, en van daar dat een latere hand op een der brooden een kruis heeft getrokken, en dat onhandig kruisen zijn aangebracht in het gouden fond.

geven opdracht zich door zijn bezieling laat leiden, maar wel degelijk den zeer bekwamen werkman die een gegeven model copieërde.

Want dit psalterium is niet een op zich zelf staand exemplaar; men treft geheel identieke illustratiën aan in manuscripten uit denzelfden tijd, b. v. in een Engelsch psalterium van de XIIIe eeuw. En wil men een overtuiging krijgen van de vrijheid, die in het vaststaande kader der voorstellingen gelaten werd aan Kunstenaars op dien overgang der XIIe tot de XIIIe eeuw, dan vergelijke men met dit psalter met de voorbeelden van de Kunst der XIIe eeuw (bv. P. Lacroix, Le moyen âge et la renaissance. Dl II. Miniatures. Pl. B). en de illustraties in het handschrift van een tijdgenoot; dat op de Koninklijke Bibliotheek bewaard wordt.

Bij zulk een vergelijking blijkt het op 't effect berekende en tegelijk ietwat koele en enge van sommige tafereelen van dit psalter, maar met dat al blijft het een flink specimen van de anglo-normandische Kunst die omstreeks 1200 bloeide.

Wij zeggen anglo-normandisch, omdat het moeilijk is uit te maken of het de Engelsche of Fransche invloed is die in dit boek de overhand heeft. Wel zijn er zekere kenmerken die het onder de Engelsche school rangschikken, doch eveneens draagt het een sterk uitkomend Noord-Fransch karakter. Misschien is dit alles te verklaren uit de plaats, waarvan het afkomstig is of uit den datum van zijn ontstaan, in de eerste jaren der XIIIe eeuw, toen Normandië uit de handen der Engelsche Koningen in het bezit kwam van Philips August, Koning van Frankrijk.

OUDE WERKEN.

PLAAT 1—10. Psalterium uit de 13e eeuw in de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage.

MODERNE WERKEN.

PLAAT 11. Perkamenten band voor een herinneringsalbum, aangeboden aan professor Forster, uitgevoerd door Lion Cachet.

PLAAT 12. Id. van binnen.

PLAAT 13. Album, aangeboden aan professor Forster. De band is van wit zwijnsleder met olijfgroen versierd, de titel is van goud, het beslag van rood koper met vier cabouchon granaten in goud gevat, geteekend door Th. Nieuwenhuis.

PLAAT 14. Schutblad voor dit album van gebatikt linnen.

PLAAT 15. Oorkonde op perkament, geteekend door Th. Nieuwenhuis.

PROPORTION

Le développement et l'éducation artistique moderne poussèrent à l'étude de l'archéologie et de l'esthétique. L'archéologie fait connaître à l'artiste, les sentiers par lesquels ses prédécesseurs cherchèrent à atteindre leur but; pour le profane elle augmente simplement la longue liste des branches, qui sont les éléments de l'organisme compliqué de notre civilisation moderne. L'archéologie et l'esthétique ne sont, pour le profane et le gros des artistes, que des articles d'importation et de luxe; seule la meilleure partie de ces derniers possède une certaine quantité de notions utiles de l'archéologie, sans cependant donner des preuves d'une juste appréciation de la valeur relative de l'esthétique.

Dans les institutions pour l'éducation de futurs artistes ces deux branches, en accord avec le carractère de ces 'écoles, ne peuvent être enseignées que superficiellement. Ceci maintenant, est inconciliable avec les besoins croissants de notre époque, qui exige que nous ayons une compréhension plus approfondie de l'être et de l'origine de l'art et de ses manifestations, de sorte que nous demandons aux archéologues et esthêtes modernes de traîter d'une façon plus spéciale les sujets qu' ils étudient. Cette demande devient plus pressante à mesure que nous sommes plus convaincus que notre connaissance de l'esthétique ne peut soutenir la comparaison avec celle des écrivains classiques.

Nos plus proches prédécesseurs se contentaient d'une explication descriptive des monuments; leurs exigences se bornaient à ce qu'en ceci la plus grande fidélité sincère possible fut observée. Ils ne demandaient pas plus que la justesse photographique des annotations communiquées. Tandis que maintenant, avec cette connaissance superficielle la première curiosité est satisfaite, d'autres exigences viennent se mettre comme des postes nouveaux sur le budget de l'avenir, d'autant plus que la science, la religion et la philosophie s'entendent avec l'art pour demander leur part du butin apporté par les archéologues. De là est né la nécessité de se faire une idée exacte de la valeur de la trouvaille.

Une oeuvre d'art est-elle un organisme ayant une vie à lui, la curiosité peut être satisfaite par la contemplation, mais un chercheur n'aura de repos que lorsque de cet organisme il connaîtra: la construction, la composition, la façon dont le principe vivifiant qui y est renfermé fut manifesté et enfin les propriétés caractéristiques de ce principe même.

▲

Si toutes les actions doivent être regardées comme émanées de et inspirées par un principe guidant, comme des pas conscients ou inconscients dans la direction d'un but déterminé, alors, une certaine partie de la force impulsive pourra, après l'accomplissement de ces actions, être retrouvée dans les oevres, les fruits de ces actions.

Il serait déraisonnable de supposer, qu' un principe, — possédant la force pour mettre en mouvement les facteurs dont il a besoin et qu' il em-

ploie pour agir sur la matière, une fois dans la forme concrète manquerait tout pouvoir de se manifester. Ceci serait encore plus déraisonnable par rapport à l'auteur de ces actions, le facteur, car celà l'abaisserait jusqu' à la machine, faisant ce qui lui est ordonné, néanmoins indifférent pour le travail qu' il livre. Lui pourtant, afin d'enseigner ceux qui suivront cherche à exprimer le principe qui l'anime, et dans son travail ils viendront contempler et admirer la perfection du principe, et l'amour avec lequel il l'a traduit.

Si nous admettons le principe guidant comme simple et que nous l'appelons travailleur, il se formera par son union avec la chose travaillée une dualité, tandis que l'action du travailleur, (le principe) sur la chose travaillée, devient triple. Car d'abord à lieu une action du principe sur l'auteur, l'artiste; puis vient l'action de l'artiste auteur pour exprimer le principe dans la matière et en troisième lieu, de la forme obtenue, l'œuvre d'art, émane pour le spectateur une action laquelle de même que les deux autres est le mouvement du principe.

Si nous prenons ce qui précède dans la proportion donnée nous aurons une seconde trinité: 1°. le principe guidant, agissant, non soumis à des influences extérieures; 2°. l'exécuteur, l'auteur conscient au inconscient, qui accomplit l'action suus la direction du principe; 3° la forme, le résultat obtenu. De ces trois le principe seul est impérissable et réel; l'auteur et l'œuvre d'art sont périssables, tandis que l'échange d'auteurs et de formes est éternel. Periodes, monuments et personnages disparaissent, mais le principe reste et survit. L'artiste, le moyen, est plus grand, selon qu' il est plus passif par rapport au principe et plus actif par rapport à la matière à travailler.

Par là il devient apte à émettre l'impulsion pui lui a été communiquée sous l'influence du principe.



Les periodes florissantes de l'histoire de la civilisation sont caractérisées par les même signes. Elles sont comme les fils, ayant quitté la maison paternelle la Perfection — qui tous ont dans les veines le sang princier de la tribu, dont le front présente une même courbure, et qui, quelque différentes que soient les circonstances extérieures dans lesquelles 'ils se meuvent. ont tous le même trait de famille caractéristique, auquel on reconnait leur origine élevée. Elles sont comme les couleurs spectrales du rayon blanc originel, qui toutes témoignent dans la même mesure de la splendeur de la lumiére dont elles sont issues. Ce phénomène reconnu, qui peut être prouvé' par l'histoire, d'une exaltation simultanée, équilibrée et proportionnée dans toutes les sphéres, autant spirituelles que matérielles, de toutes les sciences et de tous les arts, depuis les hauteurs les plus 'élevées ou la pensée peut se mouvoir, jus qu'à son expression dans l'acte le plus minime, est dans l'histoire de l'humanité comme une résurrection à la vie au printemps. Cette vie liée au temps et lieu, séparé de son orgine par son union avec la matière, reste toujours participer de la vie universelle, qui comme un principe cosmique pénètre toute la nature. Concentrée sous la croûte terrestre elle travaille lentement — jusque le milieu et le temps soint mûrs. Lorsque toutes les parties maté-

matérielles sont suffisamment imprégnées, elle commence à s'écouler, toute faculté contenue et latente se presse vers l'extérieur entraînant sur son chemin la matière lente — tout maintenant travail à montrer ce qui était caché, à transformer en source de lumière ce qui sommeillait dans l'ombre, le pouvoir développé se montre dans toute sa gloire, construisant partout, bourgeons, tiges et fleurs, comme des myriades de fils, par lesquels la vie coulant à flots, remonte pour s'unir joyeusement à la lumiére venue du soleil qui l'appelait d'en haut. Et de même comme tout ce qui croît est une manifestation de la vie intérieure, chaque fleur un receptacle pour la lumière tombante, en même temps une offrande à cette lumière, de même aux époques florissantes de la civilisation, les productions des sciences et des arts, sont elles les fruits de l'activité du principe intérieur et en même temps des offrandes à ce principe.

Le principe vivifiant intérieur jaillit-il au sommet de la montagne de la source sortie des profondeurs, la philosophie devient le récipiant dans lequel s'adoucit la fraîcheur de l'eau jaillie, le bassin dans lequel le résidu se sépare et dont l'eau claire s'épanche pour s'écouler par trois chemins. Le premier courant s'appelle — Vénération — et est manifesté dans des systèmes religieux et des coutumes liturgiques, qui sont les écrits et les représentations de la reconnaissance, écrits et posés pour ceux dont la perception intérieure a été frappée par la toute — puissance du principe qu'ils reconnaissent audessus d'eux, et dont l'aspiration a besoin de direction et de conduite. La résistence de la forme coërcitive, débarrasse leur intuition des erreurs nuisibles causées par l'imagination. Le second courant amène avec lui les arts, et atteint ceux qui, reconnaissant la beauté du principe intérieure, veulent, de cette beauté exprimer la partie dont ils sont devenus conscients. Comme troisième courant émane du sein de la sagesse, la science se subdivisant en branches, choisies par ceux qui les cultivent. Cette eau est destinée à ceux dont le développement intellectuel et le penchant de chercher collaborent pour trouver dans les manifestations de la nature, les preuves logiques dont la rèunion sert à affirmer sur les bases inébranbables de la réalité, la présence du principe unique. Les industries. professions, métiers sont comme les embranchements multiples qui relient réciproquement les courants principaux. Plus nombreux à mesure que descendant la pente de la montagne, ils arrosent une surface plus grande.



A la descente du principe dans la forme, la concrétion de l'essence en production, il subit plusieurs transformations. Son enveloppe est plus solide en proportion de la densité de la phère naturelle dans laquelle il est descendu. Chaque enveloppe plus palpable en raison de la conscience intellectuelle sur laquelle il agira. C'est ainsi que par ces enveloppes il se forme deux groupements dans les branches artistiques, distingués d'après le caractère du sens sur lequel agit le phenomène. L'art plastique, l'enveloppe de forme et de couleur du principe, est un de ces groupes, qui peut de nouveau être subdivisé en architecture et art décoratif. La première est le squelette, l'arrangement; le dernier est le revêtement qui en émane et y est relié.

Le passé prouve et l'histoire d'il y a mille ans affirme les rapports in-

times entre philosophie, religion, art, science et metier. Comme parties d'un même organisme ils sont inséparables de cette unité, tandis que la proportion est le lien, qui relie les révélations de cette unité à son être le plus intime. Les anciens nous laissèrent leurs monuments impérissables, témoignages de leur amour et de leurs sacrifices; par là ils s'élevèrent dans une sphère dont nous n'avons pas encore pû ateindre les couches inférieures. Nos efforts n'auront un effet persistant á travers les siècles, que lorsqu' ils seront devenus l'aspiration, qui comme une flamme immatérielle et subtile peut s'élever au plan de la contemplation, rapportant à son retour la connaisance du rapport réel qui doit exister entre le principe, l'artiste et son oeuvre. Ne pas comprendre ce rapport, c'est méconnaître le principe et être impuissant à le révéler. Et de même que pour une juste compréhension de tout système religieux il faut une perception spirituelle. de même pour la juste compréhension d'une expression artistique, une même profondeur d'observation est nécessaire.

AMSTERDAM, DEC. 1897. J. L. M. LAUWERIKS.

DESCRIPTION DU PSAUTIER (MS. T. 287). DE LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE LA HAYE.

Ce psautier Latin précédé d'un Calendrier, sur vélin (grand 232 x 169; 76 feuilles à 22 lignes), doit avoir été écrit et enluminé environ l'an 1200 dans l'abbaye de Fécamp en Normandie, comme les saints mentionnés dans le calendrier l'indiquent.

Probablement ce livre de dévotion a été fait aux frais d'une châtelaine du Nord de la France dont on trouve le portrait à la feuille 28 (pl. 10[a]). — 1) En tout cas le manuscrit est resté pendant certain espace de temps dans cette partie de la France du Nord ou dans la partie méridionale des Pays-Bas. Vers le milieu du 14e siècle, après avoir été la propriété de l'évèque de Thérouanne (une inscription à la fin du volume nous en est témoin) il a passé dans les mains de soeur Jeanne de Planches demeurant dans un couvent de la diocèse d'Arras. Au 18[ieme] siècle lorsque beaucoup de couvents et de bibliothèques monastiques virent se disperser leurs trésors, notre manuscrit vint aux mains du savant archiviste G. J. Gérard qui l'a eu au moins depuis 1767. Plus tard avec toute la collection des livres et des manuscrits de l'archiviste il est devenu la propriété du gouvernement des Pays-Bas, et après avoir séjourné quelque temps aux Archives du Royaume (1819), il est arrivé enfin en 1832 à la Bibliothèque Royale de la Haye, où il a trouvé, espéronsle, après tant de péripéties sa place définitive.

Voilà l'histoire du manuscrit. En le feuilletant nous apercevons bientôt

---

1) La figure du saint devant lequel elle était agenouillée se trouvait peut-être sur une feuille qui a été arrachée plus tard. A comparer pour ces compositions sur deux feuilles consécutives l'adoration des Rois Mages, f. 17 et 18, (pl. 4[b] et 5[a]).

qu' il appartient à une catégorie bien connue des livres de dévotion tel qu' ils étaient en usage aux XIIe et XIIIe siècles.

Le corps du livre contient le psautier, les cantiques ordinaires et la litanie des saints. Les psaumes sont ornés de grandes initiales historieés et les sujets de ces „histoires" se suivent dans l'ordre habituel à ce genre de manuscrits. Remarquons seulement qu'ici, au lieu des dix „histoires" usuelles, on n'en voit que neuf, depuis le David qui joue de la harpe, f° 29vo, sur le Psaume! Beatus vir. (pl 10^{b}; on y a ajouté la scène de David et Goliath) jusqu' à la dernière, f° 132vo, qui doit figurer la Trinité, sur le Psaume 109: Dixit dominus. — 1).

Cette série solennelle a été diversifiée dans ce livre, — et vraiment il ne fait pas exception, — par des sujets burlesques. Nous remarquons f° 82vo l'„histoire" de l'âne, les yeux dévotement tournés vers le ciel, jouant de la harpe; et un peu partout des bêtes, des oiseaux, des masques, des fous, des culs de jatte, des acrobates dans des positions grotesques.

Là pourtant n'est pas l'intérêt du livre. Sa valeur réside dans les compositions à pleine page qui précèdent le psautier et dans l'illustration du calendrier.

Parlons d'abord de celui-ci. Douze grandes pages nous donnent les douze occupations diverses des différents mois de l'année, tandis que sur la page correspondante se trouve la désignation des jours du mois, accompagnée du signe du zodiaque particulier au mois, et de deux petits sujets plutôt comiques de personnes qui se saignent, précaution hygiènique contre les mauvaises humeurs engendrées par la vie sédentaire du couvent, Quant aux compositions à pleine page du calendrier (il y a aussi des pages à deux compartiments) toutes ont leur intérêt, soit qu'elles nous représentent la vie des champs 2) soit les occupations et les préoccupations des gens de noble lignée 3) ou simplement la vie domestique 4). Mais il ne semble pas nécessaire d'entrer en des détails à ce propos parce que cette figuration du calendrier dans ses grandes lignes reste sensiblement la même dans les manuscrits depuis le douzième siècle (pour ne pas dire plus tôt) jusqu'au commencement du seizième. Faisons exception seulement pour la première page (pl. 1^{a}) ou l'homme assis à table, — figurant Janvier, le mois des grands repas, — est représenté comme un bicéphale, mangeant d'un côté, buvant en même temps de l'autre. Au premier abord

---

1) Dans notre manuscrit la Divinité n'a été figureé que par deux personnes: Le Père et le Fils assis sur le trône des cieux et les anges à leurs pieds.

2) Mars[2] la taille des arbrisseaux etc., Juin[2], Juillet, Aôut[2], la fenaison et la récolte des fruits de la terre et du blé, Septembre[2], le pressurage des raisins etc., Octobre[2] les semailes du blé d'hiver, Novembre, la récolte des glands, Décembre[2], le porc tué et rôti.

3) Avril, la Reine d'amours, couronnée d'un chapelet (?), Mai, dame allant à la chasse avec le faucon sur le poing. (planche 2$^{a\ b}$)

4) Janvier, homme à table, Février, homme se chauffant les pieds. (pl. 1$^{a\ b}$)

on serait tenté de penser au Janus bifrons, symbole du mois de Janvier, mais la pensée ne doit pas s'égarer si loin. Comme M. Wickhoff l'a démontré dans sa magistrale introduction à la reproduction du manuscrit Viennois de la Genèse, ces figures à deux têtes, qu'on rencontre assez souvent dans les manuscrits pendant tout le cours du moyen-âge n'indiquent chez l'artiste que l'intention de représenter un mouvement physique du corps de ses personnages: le peintre a voulu figurer deux états qui se succèdent rapidement. Donc sur notre page il n'est point question d'allégorie mais simplement d'un homme qui aime la bonne chère, indication usuelle de tous les calendriers pour le mois de Janvier 1).

La seconde partie de l'introduction du psautier dans ses quatorze miniatures à pleine page nous offre la représentation, dans l'ordre historique, des scènes essentielles du Nouveau Testament, depuis l'Annonciation à la Sainte Vierge (pl. 3ª) jusqu' à la Descente du Saint-Esprit (pl. 9ᵇ) 2). Malheureusement pour notre livre il existe des lacunes dans cette série et l'état matériel du Ms. nous prouve qu'il y a eu des pages arrachées. Il est probable, et presque évident, — car ces suites de miniatures se retrouvent partout dans le même ordre, — que leur nombre original a été de vingt-deux; et il y manque: la scène des Pasteurs entendant les voix des anges; la Fuite en Egypte; le Massacre des innocents; Jésus au temple; la Crucifixion; la Descente de la croix et la Mise au tombeau. Cette série est close par le portrait de la dame agenouillée, dont nous avons déjà fait mention plus haut (pl. 10ª), et la partie écrite du livre s'ouvre par une page, ornée d'une grande initiale historiée, où des lettres d'or sur fond bleu et séparées par des lignes rouges récitent solennellement le: Beatus vir qui non abiit in consilio inpiorum. (pl. 10ᵇ.)

Encore un mot sur la valeur artistique du volume. Les figures des grandes miniatures et ici je parle non de la figuration du calendrier, mais de la représentation des scènes du Nouveau Testament, — se détachent fortement avec leurs couleurs vives sur un fond d'or habituellement uni — par-ci; par là seulement se trouvent des traces de dessin dans ces fonds d'or (pl. 1ª, pl. 4ª). Le bleu, le blanc, le rouge, le vert, le noir, — couleurs à peu près sans nuances —, sont prodigués. De là une impression de vitraux peints; et cette impression est encore renforcée par l'encadrement des scènes, qui est formé (du moins habituellement) d'un grand arc reposant sur des piliers avec des dessus de porte de maisons et de châteaux crénelés. Cependant la com-

1) Ceci n'exclut pas la supposition qu' après l'achèvement du livre on ait pu attacher un sens symbolique à ce petit tableau. La croix ajoutée postérieurement sur un des petits pains de la table, les petites croix maladroitement tracées sur le fond d'or de la miniature feraient croire qu' un des possesseurs du manuscrit a cru voir dans cette page un symbole de la Cène.

2) Let autres sujets dont nous donnons les planches sont: la Visite à St. Elizabeth (pl. 3ᵇ), la Naissance du Seigneur (pl. 4ª), l'Adoration des Rois mages (pl. 4ᵇ, 5ᵖ), le Baptême (pl. 5ᵇ),, le Sanhedrin (pl. 6ª), la Trahison de Judas (pl. 6ª), la flagellation (pl. 7ª), les Marie au tombeau (pl. 7ª), Jésus aux enfers (pl. 8ª), Saint Thomas incrédule (pl. 8ᵇ), l' Assomption (pl 9ª), la Descente du Saint Esprit (pl. 9ᵇ).

position des scènes quoique fort conventionelle dénote le sens du pathétique. Nous nous trouvons donc devant une oeuvre d'un certain style, pour ne pas dire d'un grand style. Seulement on y verra plutôt l'ouvrage d'un excellent artisan qui copiait un modèle donné, qu 'une inspiration individuelle d'artiste renouvelant par un certain côté le cadre fixe qui lui etait tracé. Car ce psautier-ci n'est vraiment pas un livre à part: on en retrouve les illustrations entièrement identiques dans les manuscrits contemporains p. e. dans un psautier anglais du commencement du XIIIe siècle.

Que si l'on veut se faire une idée de la liberté que les artistes du temps gardaient au milieu des conventions préscrites, on n'a qu'à comparer d'un côté les exemples de l'art du XIIe siècle et de l'autre les illustrations d'un manuscrit tout à fait contemporain de notre psautier qui se trouve aussi à la Bibliothèque Royale.

Par cette comparaison on apprend bien à distinguer ce qu' il y a d'un peu artificiel, de froid et d'étriqué dans quelques pages du psautier, qui pourtant reste un excellent spécimen de l'art anglo-normand à cheval sur le XIIe et le XIIIe siècles.

Nous disons anglo-normand, parce que ce serait présomptueux de se prononcer définitivement si c'est l'influence anglaise ou l'influence française qui a prédominé dans ce livre. Il s'y trouve bien certainement des traits qui le rattachent à l'école anglaise, d'autre part il y existe aussi un caractère fort prononcé que nous désignerons sous le nom de français du Nord. Peut-être tout s'explique par le lieu d'origine du livre, et surtout par sa date de naissance aux toutes premières années du XIIIe siècle, où la Normandie venait de passer des mains des rois d'Angleterre dans celles de Philippe-Auguste, roi de France.

OUVRAGES ANTIQUES.

PLANCHE 1—10 Psautier du 13e siècle se trouvant à la Bibliothèque Royale de la Haye.

OUVRAGES MODERNES

PLANCHE 11. Reliure en parchemin pour un album commémoratif, offert au professeur Forster, exécuté par Lion Cachet.

PLANCHE 12. Id. intérieurement.

PLANCHE 13. Album, offert au prof. Forster. La couverture est en cuir blanc de porc orné avec du vert d'olive, le titre est en or, la garniture est en cuivre rouge avec quatre grenats cabouchon montés en or: dessiné par Th. Nieuwenhuis.

PLANCHE 14. Couverture intérieure pour cet album.

PLANCHE 15. (Document). Titre sur parchemin dessiné par Th. Nieuwenhuis.

B



A



PSAUTIER DU XIII SIÈCLE. BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE LA HAYE.

B



A



PSAUTIER DU XIII SIÈCLE.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE LA HAYE.

B



A



PSAUTIER DU XIII SIÈCLE. BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE LA HAYE.

B



A

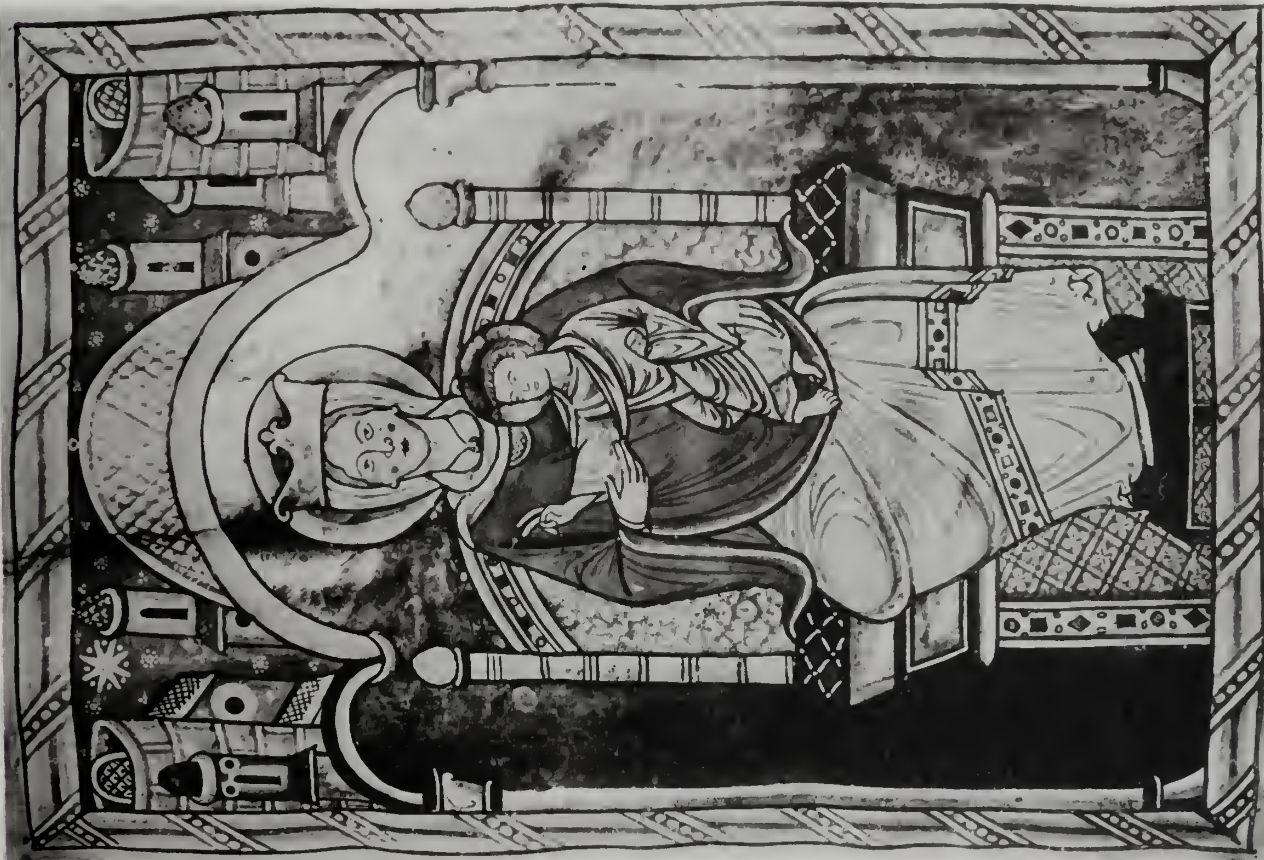


PSAUTIER DU XIII SIÈCLE. BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE LA HAYE.

B



A



PSAUTIER DU XIII SIÈCLE.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE LA HAYE.

B



A



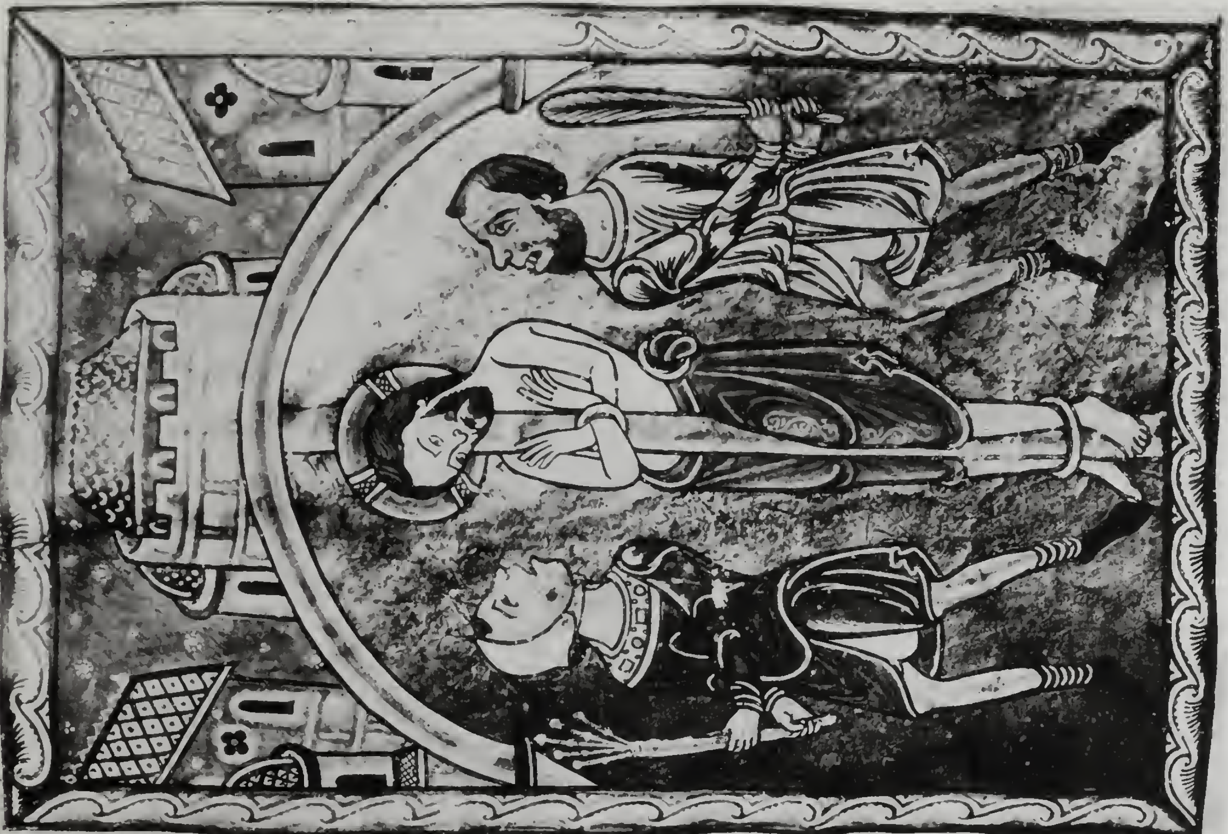
PSAUTIER DU XIII SIÈCLE.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE LA HAYE.

B



A



PSAUTIER DU XIII SIÈCLE.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE LA HAYE.

B



A



PSAUTIER DU XIII SIÈCLE

BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE LA HAYE.

B



A



PSAUTIER DU XIII SIÈCLE. BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE LA HAYE.

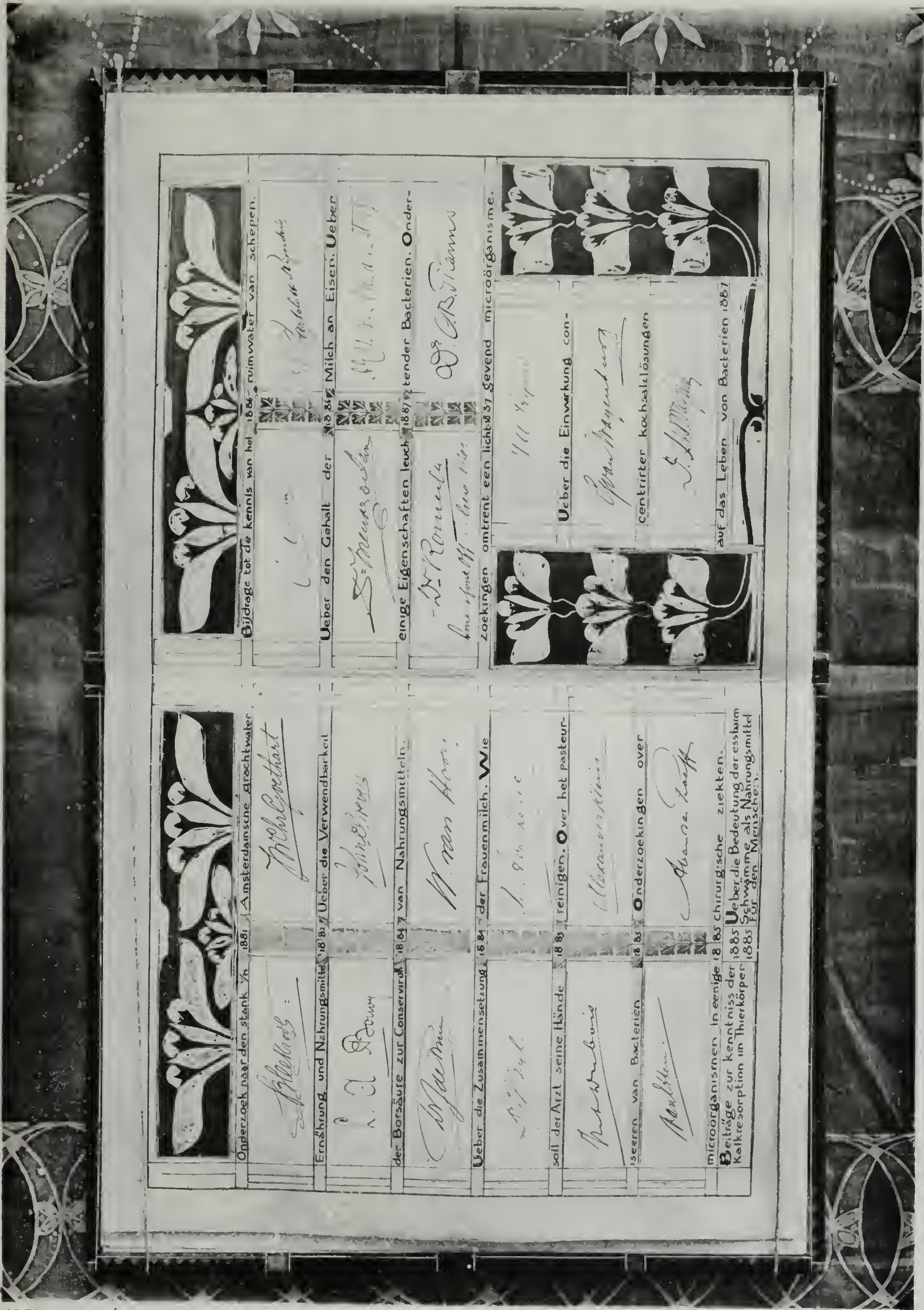


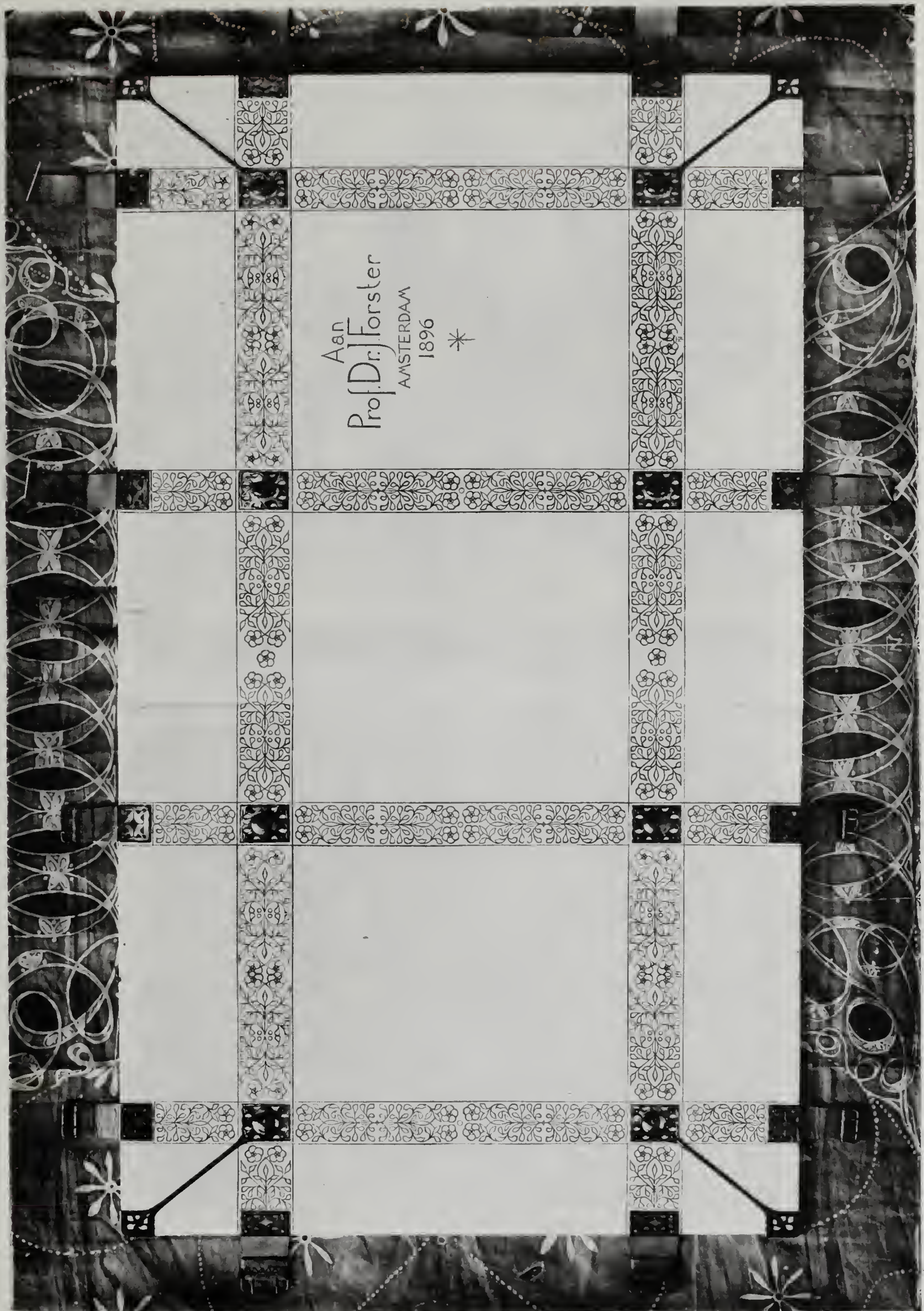


PSAUTIER DU XIII SIÈCLE

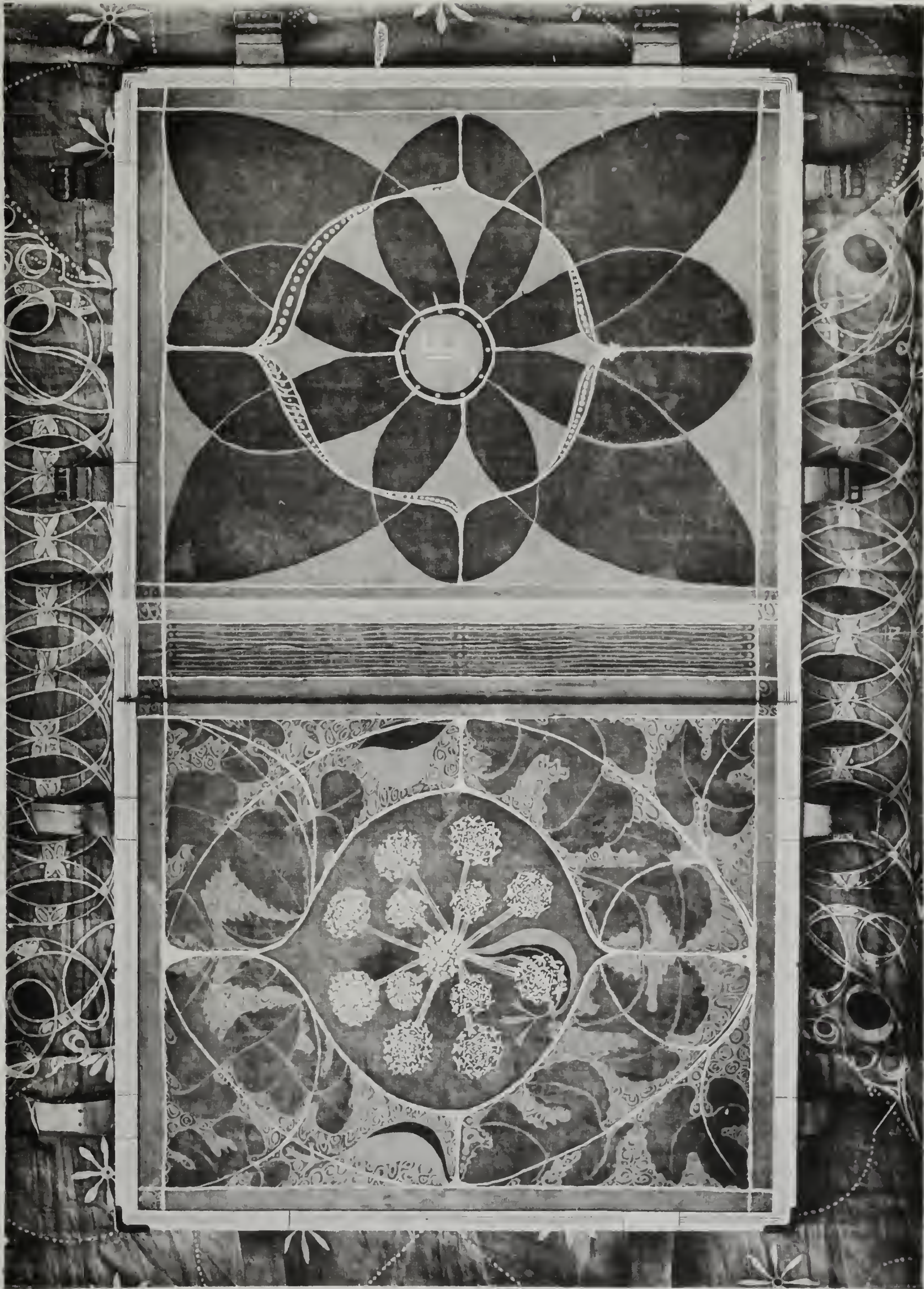
BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE LA HAYE.



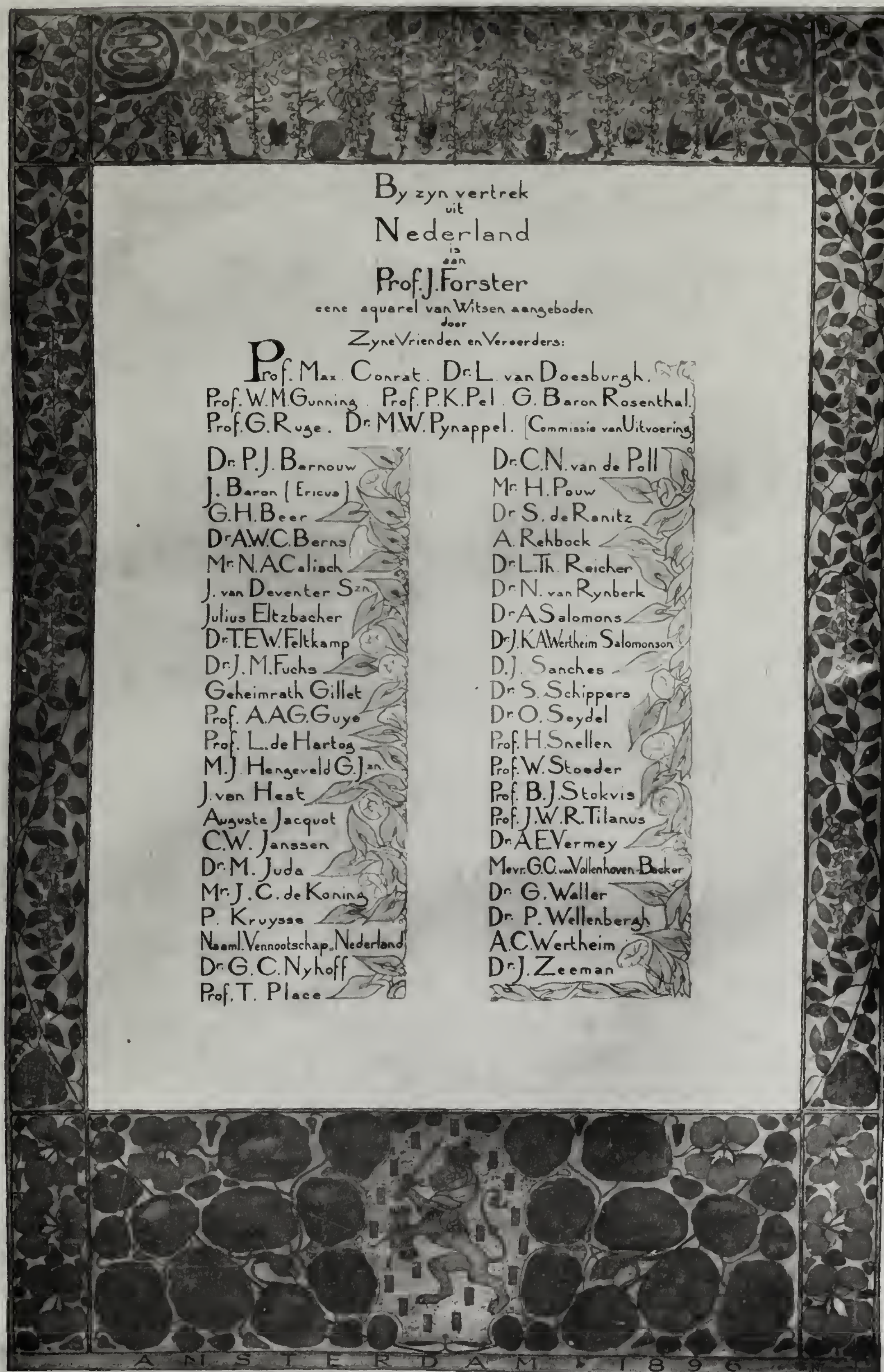

Onderzoek naar den stank v/h 1881 Amsterdamsche grachtwater.
Ernährung und Nahrungsmittel 1884 Ueber die Verwendbarkeit
der Borsäure zur Conservirung 1884 van Nahrungsmitteln.
Ueber die Zusammensetzung 1884 der Frauenmilch. Wie
soll der Arzt seine Hände 1885 reinigen. Over het pasteur-
iseeren van Bacterien 1885 Onderzoekingen over
microörganismen in eenige 1885 chirurgische ziekten.
Beiträge zur Kenntniss der 1885 Ueber die Bedeutung der essbaren
Kalkresorption im Thierkörper 1885 Schwämme als Nahrungsmittel für den Menschen.
Bijdrage tot de kennis van het 1886 ruimwater van schepen.
Ueber den Gehalt der 1886 Milch an Eisen. Ueber
einige Eigenschaften leuchtender 1887 Bacterien. Onder-
zoekingen omtrent een licht 1887 gevend microörganisme.
Ueber die Einwirkung con-
centrirter Kochsalzlösungen
auf das Leben von Bacterien 1887



ALBUM COMMÉMORATIF. TH. NIEUWENHUIS.



 TH. NIEUWENHUIS.



DOCUMENT SUR PARCHEMIN TH. NIEUWENHUIS.


KB

[illegible] 1898 MARS

REVUE BIMESTRIELLE DE L'ART ANTIQUE ET MODERNE

BOUW EN SIERKUNST

REDACTIE
[illegible] BAZEL & M LAUWERIKS
TE AMSTERDAM

UITGEVER
H. KLEIN[illegible]NN EN CO
TE HAARLEM

BOUW- EN SIERKUNST

BESCHRIJVING EN GESCHIEDKUNDIGE AANTEEKENINGEN BIJ DE PLATEN, OUDE KUNST.

Plaat 16. (Figuur zonder het voetstuk hoog 1.50 M). Voorstelling eener toonkunstenares, genaamd Merit, behoorende tot de orde der zangeressen van Amon, gezeten op eenen stoel, gekleed in eene lange tunica, waarop eene strook is bevestigd met hieroglyphen-schrift; zij houdt in de linkerhand een voorwerp, genaamd „menat" als teeken harer waardigheid, eveneens voorkomende bij het houten beeldje der zangeres van Amon, genaamd Touî, in het museum van het Louvre te Parijs. Het voorwerp hier bedoeld eindigt in eene voorstelling der godin Hathor, bekroond door de Zonneschijf tusschen koehorens. (Hathor verpersoonlijkt de ruimte waaruit de zon is geboren, haar zoon Horus. „Hathor" is letterlijk vertaald „woonplaats van Horus") [1]).

Het kapsel hangt in talrijke lange vlechten naar omlaag tot over een deel der taille. Het werk dateert van de XVIIIe dynastie, welker begin met de stichting van het nieuwe Thebaansche rijk samenvalt. Thebe werd de hoofdstad van geheel Egypte, terwijl Amon, de god van Thebe, de hoofdgod werd van Egypte [2]). Het beeld is uitgevoerd in kalksteen, het materiaal is overeenkomstig zijn aard bewerkt; niettegenstaande de groote en-bloc-behandeling hebben de vormen de fijnheid verkregen, welke de natuur van hen eischt; de gelaatsuitdrukking is edel, het kapsel is ver afgewerkt en toch eenvoudig, de kleeding omsluit getrouw de modelleering der lichaamsvormen. Het beeld maakt met den stoel, waarvan enkel de pooten uit den steen zijn gewerkt, één geheel uit.

Pl. 17, 18, en 19 vormen een fragment van een bas-relief, waarschijnlijk afkomstig van een tempel (lang 3.00 M. hoog 0.70 M. pl. m. 1/4 der ware grootte), uitgevoerd in kalksteen waarop hier en daar sporen voorkomen, dat het beschilderd is geweest; de figuren der hoofdgroep zijn ongeveer 0.50 M. hoog. Van het onderste gedeelte is niets meer bewaard gebleven, dan de reproductie laat zien. Het bovenste, waarop nog gedeelten van paardepooten voorkomen, is eveneens bijna geheel verloren.

Volgens: „Description raisonnée des monuments égyptiens du musée d' antiquités des Pays-bas à, Leide par le Dr. C. Leemans," is dit bas-relief de voorstelling van eenen Pharao, de vruchten zijner overwinning offerend aan de goden. De vorst is gekleed in eene calasiris, een soort van lange tunica; op den koninklijken hoofdband is de Ureus (Egyptische adder) symbool der godheid en van het koningschap; kostbare geschenken worden aangedragen door priesters, dan volgt een koningsschrijver met de rol in de linkerhand, daarna geboeide gevangenen, onder geleide van Egyptenaren.

Pl. 20 en 21. Fragment eener voorstelling van denzelfden aard, (lang 1.50

1) Glossaire du Catalogue de la galerie égyptienne du musée national du Louvre. Par Paul Pierret.

2) Vergelijkende geschiedenis der Oude Godsdiensten, door C. P. Tiele, pag. 176.

M. hoog 0.53 M. 2/7 der ware grootte), ook hier is hoogstwaarschijnlijk een koning voorgesteld, gekleed in eene calasiris, in de linker hand houdende een scepter met eene veer, symbool der overwinning, en een strijdbijl; hij geeft orders aan een Egyptenaar. Vervolgens een Egyptenaar, zich richtende tot de overwonnenen, die zich onderworpen betoonen, achter hen eene afdeeling hunner ruiterij. Het paard, voorkomende op Egyptische monumenten, kenmerkt een zeker tijdvak, het komt nl. niet voor, dan na 't verdrijven der Hyksos [1]). Onder de hieroglyphische inschriften komt de naam voor van den koningsschrijver Hor-em-heb. Dit fragment is eveneens uitgevoerd in kalksteen. Beide werken dateeren uit de XVIIIe dynastie en zijn gevonden te Saqqarah."

De eerste vermengingen der volken hadden onvermijdelijke botsingen tengevolge. Na ongeveer zes eeuwen van onderwerping en schermutselingen, (2300 à 2250 v. Chr.—1600 v. Chr.) [2]) bevrijdde Amosis I, erkend als eerste koning der XVIIIe dynastie, Egypte van de Hyksos en vervolgde hen tot over de Aziatische grens. Een nieuw tijdperk brak aan met de stichting van het nieuwe Thebaansche rijk. De kalksteengroeven van Tourah werden heropend voor den bouw van de tempels van Amon te Thebe en Phtah te Memphis [3]).

Thoutmis I, derde koning der XVIIIe dynastie, voerde oorlogen in Azië en keerde als overwinnaar terug; een menigte krijgsgevangenen en slaven, gebukt onder den last van gemaakten buit, volgden den koninklijken stoet door de straten der Egyptische steden.

De voorstellingen der hier besproken bas-reliefs zijn zoo overeenstemmend met bovengenoemde feiten der geschiedenis, dat de veronderstelling, als zouden zij in verband staan met eenen dergelijken tocht, alle reden van bestaan heeft; ook de gevangenen behooren tot Asiatische rassen. De koning, grooter voorgesteld dan de onderdanen, heeft zijne bijzondere attributen, die den aanschouwer zijnen goddelijken oorsprong verduidelijken. In uiterst onderdanige houding, volgens bepaalde voorschriften, naderen hem de onderdanen.

Van een fragment, de voeten van een reusachtig beeld van Aménophis III, bewaard in het museum van het Louvre, bevat het vierkante onderstuk, behalve verheven titels, de afbeelding van drie en twintig negertypen en de inschriften van drie en twintig overwonnen Afrikaansche stammen, die zij vertegenwoordigen, hetgeen de ideeé vertolkt: „Mogen uwe vijanden de schraag zijn uwer voeten" [4]).

Het volgende, ontleend aan Mariette, geeft een juist beeld der verhouding tusschen volk en koning van Egypte, eene dier hoofdverhoudingen, die den oorzaak der kunst in zich sluiten.

„Misschien de priesters, misschien de bewoners der afdeeling en van de metropool hebben hier den tempel gebouwd op eigen kosten, maar zij hebben den koning gekozen om hunnen middelaar te zijn bij de godheid, of liever, zij hebben den tempel gebouwd, om de goddelijken gunst in te roepen over den koning." En verder: „De priesters zijn er niet de middelaars tusschen

1) G. Maspero Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique T. II, pag. 51.
2) G. Maspéro. Histoire ancienne des peuples de l' Orient classique T. II. pag, 106 note 2.
3) G. Maspéro Histoire ancienne des peuples de l' Orient classique T, II, pag. 93.
4) Musee national du Louvre. Notice des monuments, Par E. de Rougé

de getrouwen en de godheid. Er is noch orakel, noch waarzegging. Alles geschiedt in naam des konings en ten gunste des konings. In Egypte zijn de koningen niet alleen de vertegenwoordigers des rijks, zij verheffen zich hooger, zij noemen zich zonen van de Zon en vertegenwoordigers der goden. In deze hoedanigheid zijn ze waarlijk waard de godheid te aanschouwen; in het stille en afgescheiden deel des tempels onderhouden zij zich met haar; zij verzoeken voor zich zelf en voor Egypte de gunst der goden, en het is aan hen dat de goden antwoorden."

„De bewoners der afdeeling en van de metropool, die de voorhal van Denderah wijdden aan Aphrodite, droegen aldus den zorg om de godin voor hen aan te roepen over aan den regeerenden vorst. Dit is bepaaldelijk het gezichtspunt, waaronder de Egyptische tempel moet worden beschouwd. Deze tempels zijn een hulde bewezen minder nog aan de almacht der goden, dan wel aan de koninklijke majesteit. De waarachtige middelaar tusschen het land en de godheid is de koning" [1]).

Pl. 22 en 23. Bas-reliefs uit een grafmonument, waarvan zij de binnenwanden bekleedden, (lang 0.94 M. breed 0.40 M. $^2/_5$ der ware grootte). Deze voorstellingen zijn ontleend aan het Egyptische Doodenboek en hier in 't bijzonder aan het 110^e hoofdstuk [2]). Zij staan ongetwijfeld in historisch verband met de Grieksche voorstelling der Elyseïsche velden en eilanden der gelukzaligen [3]). De Egyptenaar noemt dit hemelsche verblijf, gelegen in het westen, de velden en archipel van Ialou. De geheele voorstelling is vervat in drie onder elkander geplaatste registers, evenals in den tekst van het Doodenboek; slechts twee daarvan zijn aanwezig.

„Het eerste vertoont twee priesters en eene vrouw (de overledene, zijne zuster en hun vader?) aanbiddende de drie doodengenieën met de koppen van leeuw, ureus en koe; (de taak der genieën was de gebalsemde ingewanden des afgestorvenen te bewaken in de daarvoor bestemde urnen, genaamd canopes) de overledene met zijne zuster in eene boot; de overledene, wierook offerend aan een sperwer staande op een tempeltje, waarachter de mummie is gezeten.

In het tweede register de overledene en zijne zuster ploegende en maaiende in de velden van de godin der rechtvaardigheid; de overledene, aanbiddende den kraanvogel, symbool der goddelijke ziel; de overledene en zijne zuster gezeten op stoelen voor eene offertafel" [4]).

De uitdrukking „de overledene en zijne zuster" schijnt vreemd, doch de Egyptenaar huwde zijne zuster [5]).

Evenals alle inschriften van grafmonumenten zijn ook deze teksten ontleend aan het Egyptische Doodenboek, door Champollion genoemd „begrafenisrituel", door prof. C. P. Tiele „het boek der opstanding". Het bevat 165 hoofdstukken.

1) Dendérah, Description générale du grand temple de cette ville. par Aug. Mariette. Bey Résumé, pag. 300.

2) Het tot nu toe bekende meest volledige exemplaar des Doodenboeks bevindt zich in het museum te Turijn. Dr. Lepsius calqueerde dit, liet deze calques op steen brengen en gaf ze uit onder den titel: Das Todtenbuch der ägypter nach dem Hieroglyphischen papyrus in Turin von Dr. R. Lepsius.

3) Dr. Lepsius. Das todtenbuch der ägypter. Vorwort pag. 13. .

4) Description raisonnée par le Dr. Leemans.

5) G. Maspéro. Histoire ancienne des peuples de l' Orient classique. T. 1, p. 51.

„Hoezeer dan ook het boek der opstanding in aard en inhoud van de Veda's, het Zend-avesta, het Oude Testament en andere door onderscheidene volken als goddelijke oorkonden beschouwde boeken verschille, het mag met vollen nadruk de Heilige Schrift der Egyptenaars worden genoemd."

Verder over het boek der opstanding sprekende: „Uit een literarisch oogpunt beschouwd, verdient het op den eersten rang te worden geplaatst." [1])

Pl. 24. Bas-relief, (± 2/5 der ware grootte figuurtje hoog 0,48 M.), fragment van het lied van den harpspeler, afkomstig van hetzelfde grafmonument. De overledene en zijne zuster, welke op de plaat ontbreken, ontvangen van een priester een plengoffer uit de eene — een reukoffer uit de andere hand; van vier muzikanten zijn slechts twee op de plaat zichtbaar. Deze bespelen de harp en de guitaar. De twee anderen de fluit. De priester draagt als kleed zijner waardigheid een panterhuid.

Nadat de afgestorvene in de mummiekist was gelegd en in de grafplaats was gesloten, werd het lijkmaal gebruikt door de familieleden en andere aanwezigen Terstond na het maal was het uur van afscheid gekomen en moest de laatste band worden verbroken, die den doode nog aan deze wereld bond De priesterlijke harpspeler begon het afscheidslied. In het graf van Nofirhotpou en in verscheidene andere voegen de dochters en familieleden van den overledene zich bij den harpspeler of vervangen hem ; in dat geval behoorden zij tot eene priesterlijke familie [2].)

Pl. 25. Bas-relief, (± 2/5 der ware grootte offerende figuur, hoog 0,30 M.), afkomstig van het interieur van een grafmonument; volgens de hieroglyphische inschriften draagt de mummie des overledenen den naam van Meri-Meri, bewaker van de schatkamer te Memphis, letterlijk vertaald bewaker van „het blinkende huis."

De voorstelling van den overledene ontbreekt op onze plaat, een persoon biedt met de eene hand een plengoffer aan, met de andere een reukoffer; tien personen, waarvan slechts acht aanwezig zijn op de afbeelding, komen allerlei dieren offeren.

1) Vergelijkende geschiedenis der oude godsdiensten, door C. P. Tiele. Eerste stuk, geschiedenis van den Egyptischen godsdienst, pag. 42.

2) G. Maspéro. Histoire ancienne des peuples de l' Orient classique T. II. p. 523. K. v. L.

INHOUD.

OUDE WERKEN.

PLAAT 26—30. Egyptische beeldhouwwerken uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden.

MODERNE WERKEN.

PLAAT 26—30. Beeldhouwwerken van L. Zijl te Amsterdam.
PLAAT 26. (Brons.) Knielend figuurtje, hoog 29 c.M.
PLAAT 27. (Brons.) Liggend vrouwenfiguurtje, lang 48 c.M.
PLAAT 28. (Brons.) Hoog 36 c.M.
PLAAT 29, Model, op halve grootte, voor een vrouwenbeeld „de Nijverheid", uitgevoerd in zandsteen aan het kantoorgebouw der Brand-Assurantie maatschappij „de Nederlanden", te den Haag, 160 c.M. hoog.
PLAAT 30, Model, op halve grootte, voor een basrelief „Bachus", uitvoerd in hardsteen, aan het kantoorgebouw derzelfde Maatschappij te Amsterdam, 100 c.M. breed.

TABLE DES FLANCHES.

OEUVRES ANTIQUES.

PLANCHES 16—25. Oeuvres de Sculpture Egyptiennes du musée national d' antiquités à Leyde.

OEUVRES MODERNES.

PLANCHES 26—30. Oeuvres de Sculpture de L. Zijl à Amsterdam.
PLANCHE 26. Petite figure agenouillée, en bronze hauteur = 29 cM.
PLANCHE 27. Petite figure de femme couchée, en bronze longueur = 48 c.M.
PLANCHE 28. Petite-figure en bronze, hauteur 36 c.M.
PLANCHE 29. Modèle-mi-grandeur pour une statue de femme „l'Industrie" exécutée en grès et placée aux Bureaux de la Compagnie d' assurances contre l' Incendie — „de Nederlanden." — à La Haye, — hauteur 160 cM.
PLANCHE 30. Modèle — mi-grandeur — pour un bas-relief—„Bacchus"— exécuté en pierre de taille et placé aux Bureaux de la compagnie susdité à Amsterdam.

DESCRIPTION ET
NOTICES HISTORIQUES DES
PLANCHES: ART ANCIEN.

Planche 16. (Hauteur de la statue sans socle. 1.50 M.) Représentation d'une musicienne nommée „Mérit", appartenant à la classe des chanteuses d'Amon, assise sur une chaise, revêtue de la longue tunique, sur laquelle est fixée une bande avec des inscriptions hiéroglyphiques. Elle tient dans la main gauche un objet, nommé „ménat" insigne de sa dignité, de la même manière que la statuette en bois de la chanteuse d'Amon nommée „Touî" au musée du Louvre à Paris. Celle-ci est surmontée d'une représentation de la déesse Hathor couronnée du disque solaire entre les cornes de vache — Hathor personnifie l'espace, dans laquelle est né le soleil, son fils Horus; aussi le nom Hathor signifie-t-il littéralement „l'habitation d'Horus" [1]). La coiffure descend en de nombreuses et longues tresses qui couvrent une partie de la taille.

L'oeuvre date de la XVIIIe dynastie, dont le commencement coïncide avec la fondation du nouvel empire thébain; Thèbes fut la capitale de toute l'Egypte, tandisqu' Amon, dieu de Thèbes fut le dieu principal de l'Egypte [2]).

La statue est exécutée en pierre calcaire, la matière n'est pas violée; malgré la grandeur dans la manière d'exécution, les formes ont reçu la finesse que la nature exige; l'expression de la figure est noble, la coiffure est solidement achevée, sans perdre la simplicité; la robe enferme fidèlement le modelé du corps; la statue fait une masse avec la chaise dont les pieds ne sont sculptés qu'en relief.

Planches 17, 18 et 19. Ces planches forment un fragment d'un bas-relief (longueur 3.00 M., hauteur 0.70 M. ± $1/4$ de la grandeur naturelle) ayant probablement orné un temple et sculpté en pierre calcaire. Sur ce fragment, se trouvent encore des vestiges de peinture les figures de la groupe principale sont environ 0.50 M. de hauteur. De la partie inférieure n'existe pas autre chose que ce que la reproduction fait voir, la partie supérieure sur laquelle se trouvent des restes de pieds de cheval est également presque perdue.

D'après la „Description raisonnée des monuments égyptiens du musée d'antiquités des Pays-bas à Leide, par le Dr. C. Leemans" ce bas-relief représente un Pharaon offrant aux dieux les fruits de ses conquêtes. Le Pharaon est vêtu de la longue tunique ou la calasiris, le diadème orné de l'uréus (aspic) symbole de la divinité et de la royauté; des offrandes précieuses sont apportées par des prêtres; un hiérogrammate, la palette dans la gauche, en suite des captifs sous conduite d'Egyptiens.

Planches 20 en 21. Un fragment de la même nature (longueur 1,50 M. hauteur 0.53 M., $2/7$ de la grandeur naturelle) probablement représentant aussi un roi, vêtu de la calasiris, tenant dans la gauche un sceptre, sur-

1) Glossaire du catalogue de la galerie égyptienne du musée national du Louvre par Paul Pierret.
2) Vergelijkende geschiedenis der oude godsdiensten, par C. P. Tiele, pag. 176.

monté d'une plume, emblème de la victoire, et une hache de guerre. Il donne des ordres à un Egyptien; un peu plus loin un Egyptien, parlant aux captifs, qui se montrent très-soumis, derrière eux une partie de leur cavalerie. Le cheval représenté sur des monuments égyptiens, nous aide à fixer la date du monument, puisqu' il n'y figure qu' après l' expulsion des Hyksos[1]). Les hiéroglyphes nous montrent le nom du basilicogrammate Hor-em-heb. Ce fragment est également exécuté en pierre calcaire; les deux oeuvres datent de la XVIIIe dynastie et ont été trouvées à Saqqarah.

Les premières mêlées des peuples avaient des chocs inévitables pour conséquence. Après environ six siècles de soumission et de troubles incessants (2300 à 2250 — ± 1600 av. J.-C.) [2]). Amosis I reconnu comme premier roi de la XVIIIe dynastie expulsa les Hyksos de l'Egypte, les poursuivit et passa la frontière asiatique. Une époque nouvelle commença avec la fondation du nouvel empire thébain. Les carrières calcaires de Tourah furent ouvertes de nouveau pour la construction des temples d'Amon à Thèbes et de Phtah à Memphis [3]).

Thoutmis I, troisième roi de la XVIIIe dynastie, guerroya en Asie et retourna en vainqueur; une foule de captifs, courbus sous le poid du butin, suivèrent le cortège royal dans les rues des villes Egyptiennes.

Les représentations des bas-reliefs en question sont si analogues aux faits de l'histoire décrits ci-dessus, que la supposition, qu' elles se rapportent à une de ces excursions a toute raison d'être; aussi les prisonniers appartiennent-ils à des races asiatiques.

Le roi, représenté plus grand que ses sujets, a ses attributs spéciaux, qui expliquent au spectateur son origine divine. Les sujets l'approchent en toute humilité suivant l'étiquette et les rites. Sur le socle d'un fragment (pieds, débris d'un colosse d'Aménophis III) qui fait partie de la collection du musée du Louvre, se trouvent des légendes en titres élevés et en suite les images de vingt-trois têtes de nègre et vingt-trois noms de peuples vaincus d'Afrique, que ceux-là représentent; ce qui traduit l'idée: „Que tes ennemis soient l'escabeau de tes pieds" [4]).

Les lignes suivantes, empruntées à Mariette, permettent de former une idée assez claire, du rapport existant en Egypte entre peuple et roi, un de ces rapports principaux, qui enceintent la cause d'art.

„Peut-être les prêtres, peut-être les habitants du nome et de la métropole ont-ils, ici encore, bâti le temple à frais communs, mais ils ont choisi le roi pour être leur intermédiaire auprès de la divinité, ou plutôt c'est pour appeler sur le roi la faveur divine qu' ils ont construit l'édifice. Les prêtres n'y sont pas les intermédiaires entre les fidèles et la divinité. Il n'y a ni oracles, ni divination. Tout s'y fait au nom du roi et en faveur du roi. En Egypte les rois ne sont pas seulement les représentants de la nation, ils s'élèvent plus haut et se proclament les fils du soleil, et les représentant des dieux. A ce titre ils sont vraiment dignes de voir la divinité face

1) G. Maspéro, Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique T II, pag. 51.
2) G. Maspéro. Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique T II. pag. 106, note 2.
3) G. Maspéro. Historie ancienne des peuples de l'Orient classique T II, pag. 93.
4) Musée national du Louvre, notice des monuments, par. E. de Rougé.

à face; dans le silence et dans la retraite des temples, ils conversent avec elle, ils sollicitent pour eux-mêmes et pour l' Egypte la faveur des dieux et c'est à eux que les dieux répondent. Les habitants du nome et de la métropole qui élevaient à Aphrodite le pronaos de Dendérah s'en remettaient ainsi sur la personne de l'empereur règnant du soin d' invoquer pour eux la déesse. C'est là en définitive le point de vue sous lequel il faut envisager les temples égyptiens. Ces temples sont un hommage rendu à la toute-puissance des dieux, moins encore qu'un hommage rendu à la majesté royale. Le véritable intermédiaire entre le pays et la divinité, c'est le roi" 1).

Planches 22 et 23. Bas-relief (longueur 0.94 M., hauteur 0.40 M. $^{2}/_{5}$ de la grandeur naturelle) provenant de l'intérieur d'un tombeau. Les représentations sont empruntées au rituel funéraire, ici spécialement au 110e chapitre 2). Il y a sans doute un rapport historique entre ces représentations et ce que les Grecs nommaient les Champs Elysées et les îles des Bienheureux 3). L'Egyptien nommait ce séjour céleste, se trouvant dans l'ouest, les Champs et l'archipel d'Ialou. La représentation entière est divisée en trois registres comme dans le livre des morts ; sur notre reproduction il n'y en a que deux. „Le premier nous montre deux prêtres et une femme (le défunt, sa soeur et leur père?) adorant trois génies à tête de lion, d'uréus et de vache; (les génies funéraires étaient les protecteurs des entrailles du mort embaumées dans des vases, appelés canopes) le défunt avec sa soeur dans une barque ; le défunt offrant de l'encens à un épervier debout sur un naos, devant une momie assise sur un trône; dans le second registre, le défunt et sa soeur labourant et coupant la moisson dans les champs de la déesse de la justice; le défunt adorant la grue, emblème de l' âme divine; le défunt et sa soeur assis sur des chaises, devant une table à offrandes"4).

L'expression „le défunt et sa soeur" semble étrange, mais l'Egyptien se mariait avec sa soeur 5).

Comme toutes les inscriptions des monuments funéraires, celles-ci sont des extraits du Livre des Morts égyptien, nommé par Champollion „le rituel funéraire", par le prof. C. P. Tiele, „le livre de la résurrection" ; il est composé de 165 chapitres.

„Quoique le livre de la résurrection diffère en nature et matière des Véda's, du Zend-avesta, de l'Ancien Testament, et d'autres livres considérés par plusieurs peuples comme des écritures divines, il doit être nommé décidément l' Ecriture sainte des Egyptiens 6).

Puis parlant du Livre des Morts. — „D'un point de vue littéraire, il mérite d'être placé au premier rang". —

---

1) Dendérah, Description générale du grand temple de cette ville par Aug. Mariette Bey.

2) L'exemplaire le plus complet du rituel funéraire se trouve au Musée de Turin. Dr. Lepsius l'a calqué ces calques lithographiés sont édité sous le titre: Das Todtenbuch der ägypter nach dem hieroglyphischen papyrus in Turin von Dr. Lepsius.

3) Dr. Lepsius. Das Todtenbuch der ägypter. Vorwort pag. 13.

4 Description raisonnée, par le Dr. Leemans.

5) G. Maspéro. Histoire ancienne des peuples de l' Orient classique T I, p. 51.

6) Vergelijkende geschiedenis der oude godsdiensten par C. P. Tiele, première partie: geschiedenis van den Egyptischen godsdienst pag. 42.

Planche 24. Bas-relief ($^2/_5$ de la grandeur naturelle la figure 0.48 M.) fragment de la chant du harpiste — provenant du même tombeau. Le défunt et sa soeur, qui ne sont pas reproduits sur la planche, reçoivent des libations de l'une et de l'encens de l'autre main d'un prêtre. De quatre musiciens, deux, les seuls, qui sont reproduits jouent, de la harpe et de la guitare, les deux autres jouent de la flûte. Le prêtre est revêtu d' une peau du panthère, l' habit de sa dignité. Après que le défunt était mis dans le cercueil de mommie et enfermé dans son caveau, le repas funéraire avait lieu, assisté par les parents et d'autres convives.

Aussitôt après le repas, l'heure de départ était venue; il fallait rompre le dernier lien, qui rattachait le mort à notre monde. Le harpiste sacré entamait l'hymne d'adieu. Dans le tombeau de Nofirhatpou et dans plusieurs autres, les filles ou les parents du mort se joignent au harpiste ou le remplacent: c'est alors qu'elles appartenaient à une famille sacerdotale. [1])

Planche 25. Bas-relief ($^2/_5$ de la grandeur naturelle, la figure apportant des offrandes 0.30 M. de hauteur)provenant de l'intérieur d'un tombeau; l'inscription hiéroglyphique donne le nom du défunt: Meri-meri, gardien de la trésorerie à Memphis, littéralement, „la maison blanche".

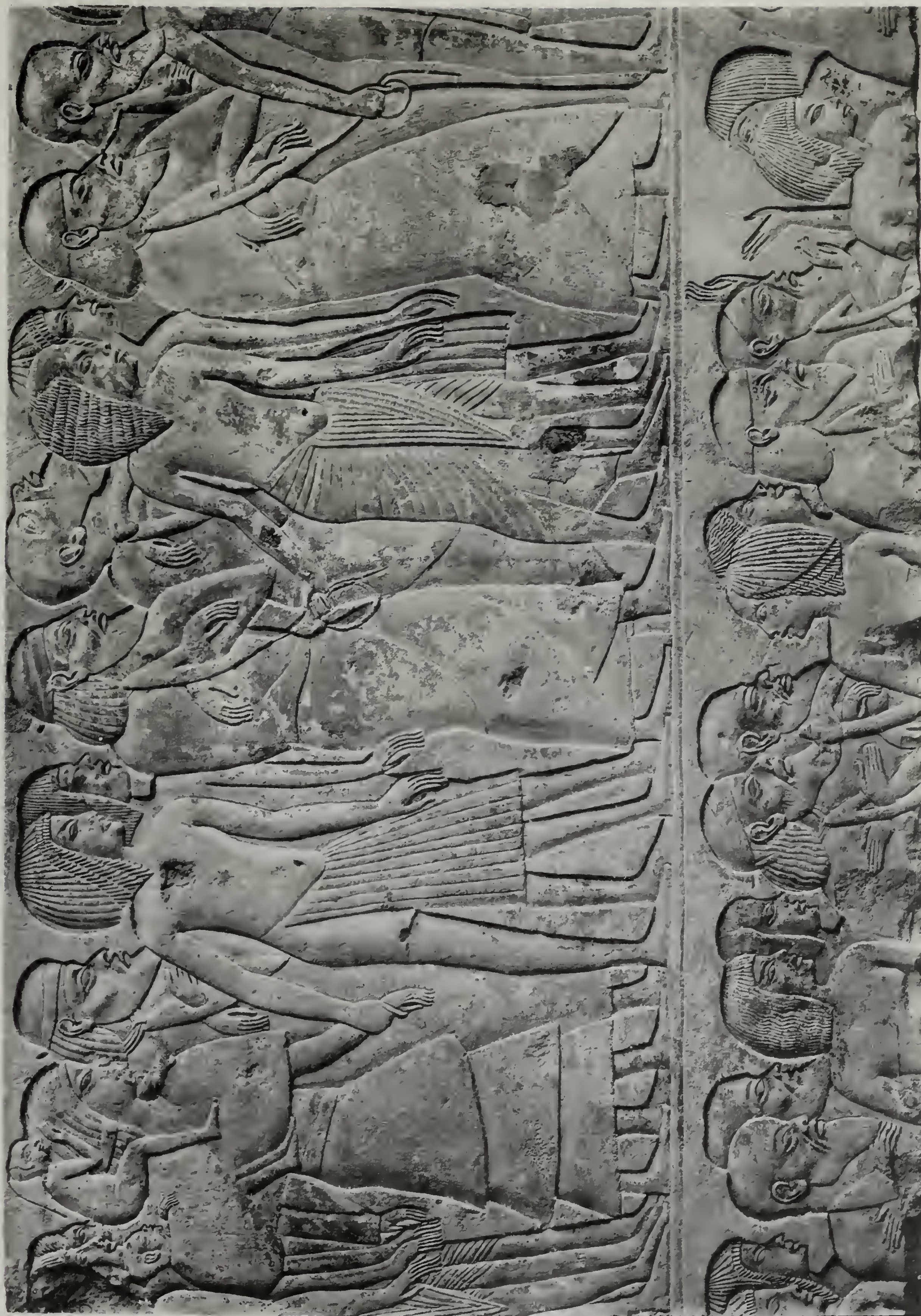
La représentation du défunt manque sur notre reproduction ; un homme, offrant d'une main des libations, de l' autre de l'encens, suivi de dix personnes, dont la reproduction ne nous montre, que huit, amenant des animaux pour les sacrifices.

1. G. Maspéro. Histoire ancienne des peuples de l' Orient classique T II, p. 523.

K. v. L.



STATUE EGYPTIENNE. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.

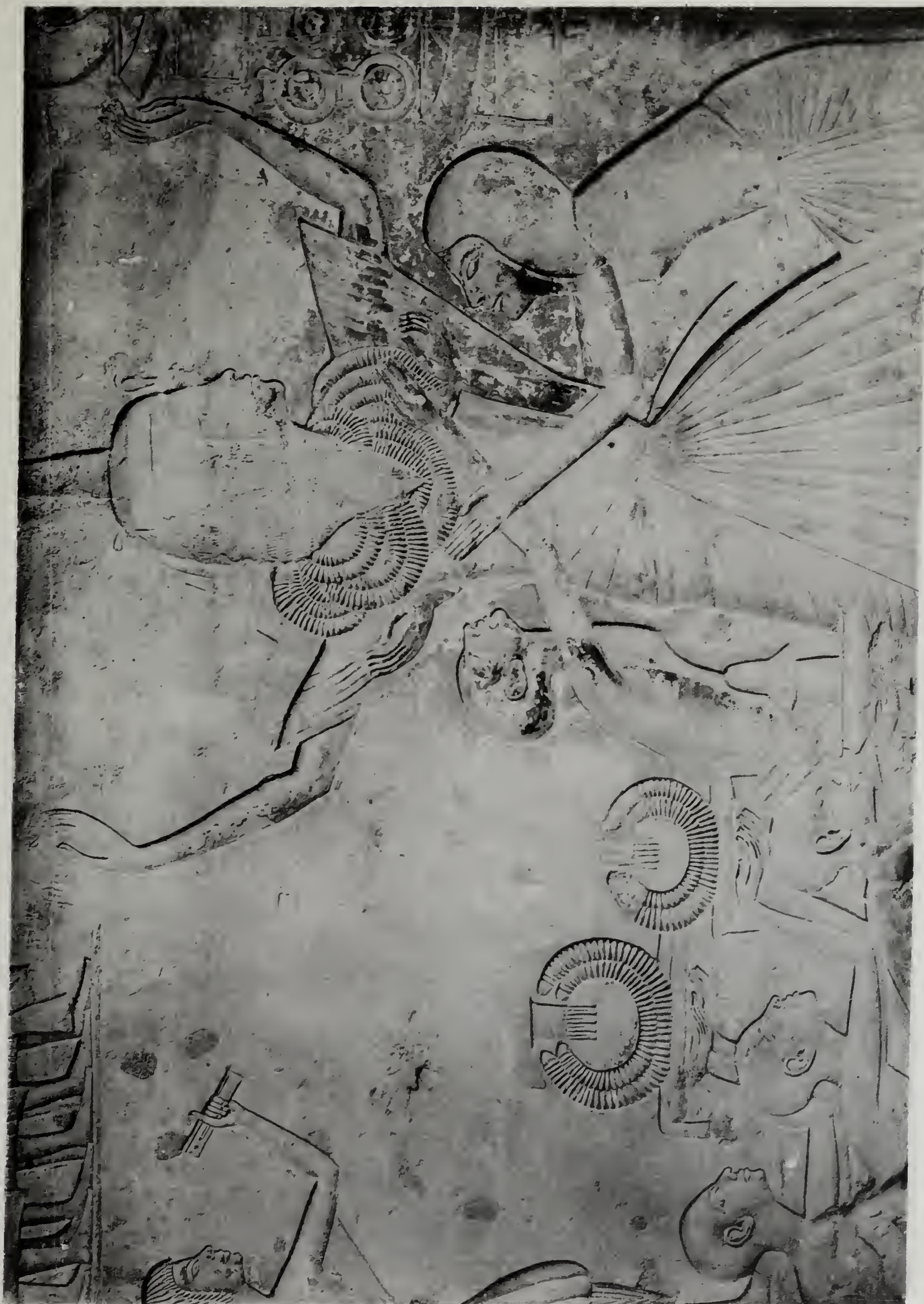


BASRELIEF EGYPTIEN.

MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



BASRELIEF EGYPTIEN. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



BASRELIEF EGYPTIEN. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



BASRELIEF EGYPTIEN. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



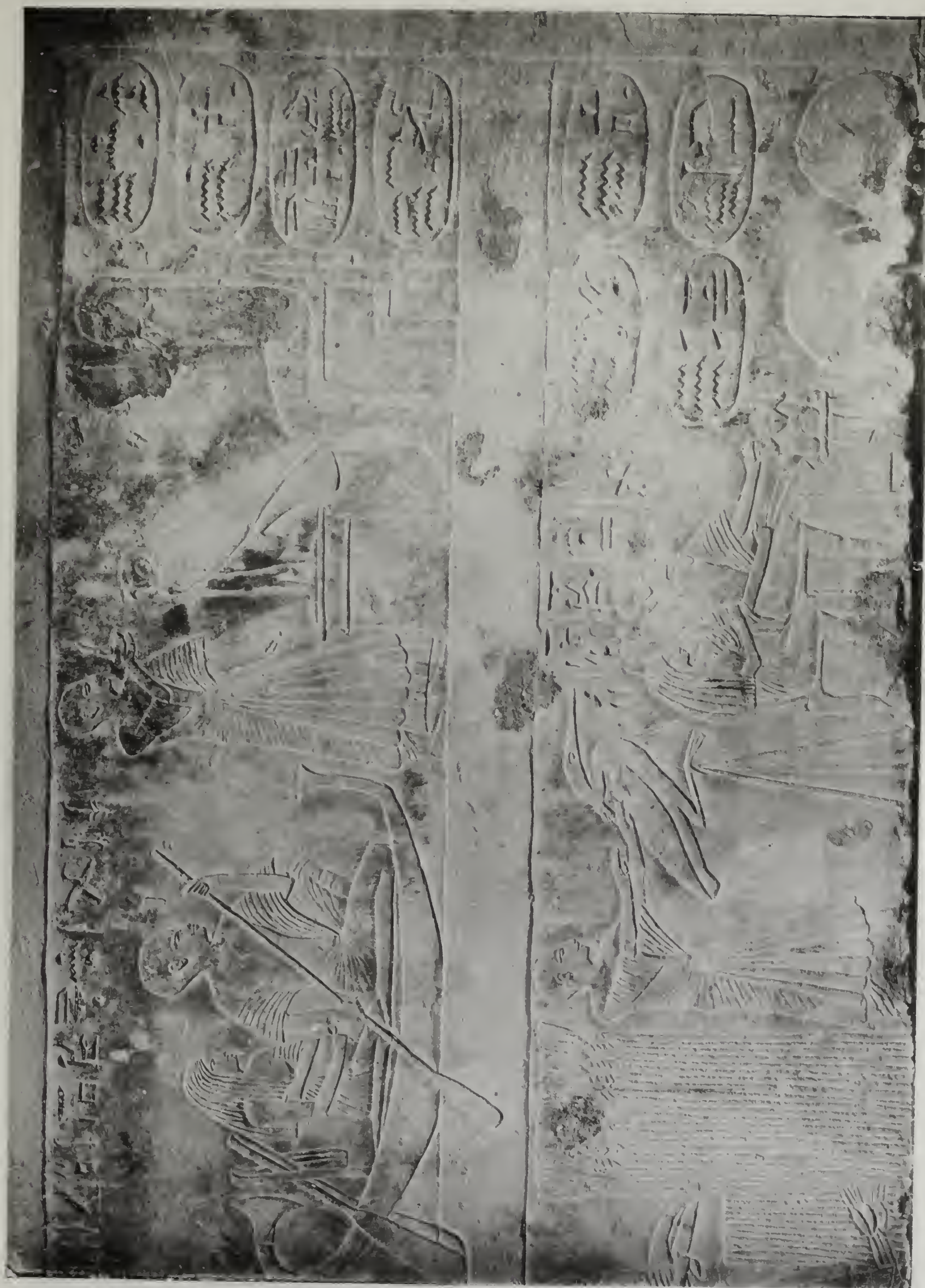
BASRELIEF EGYPTIEN.

MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



BASRELIEF EGYPTIEN.

MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



BASRELIEF EGYPTIEN. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



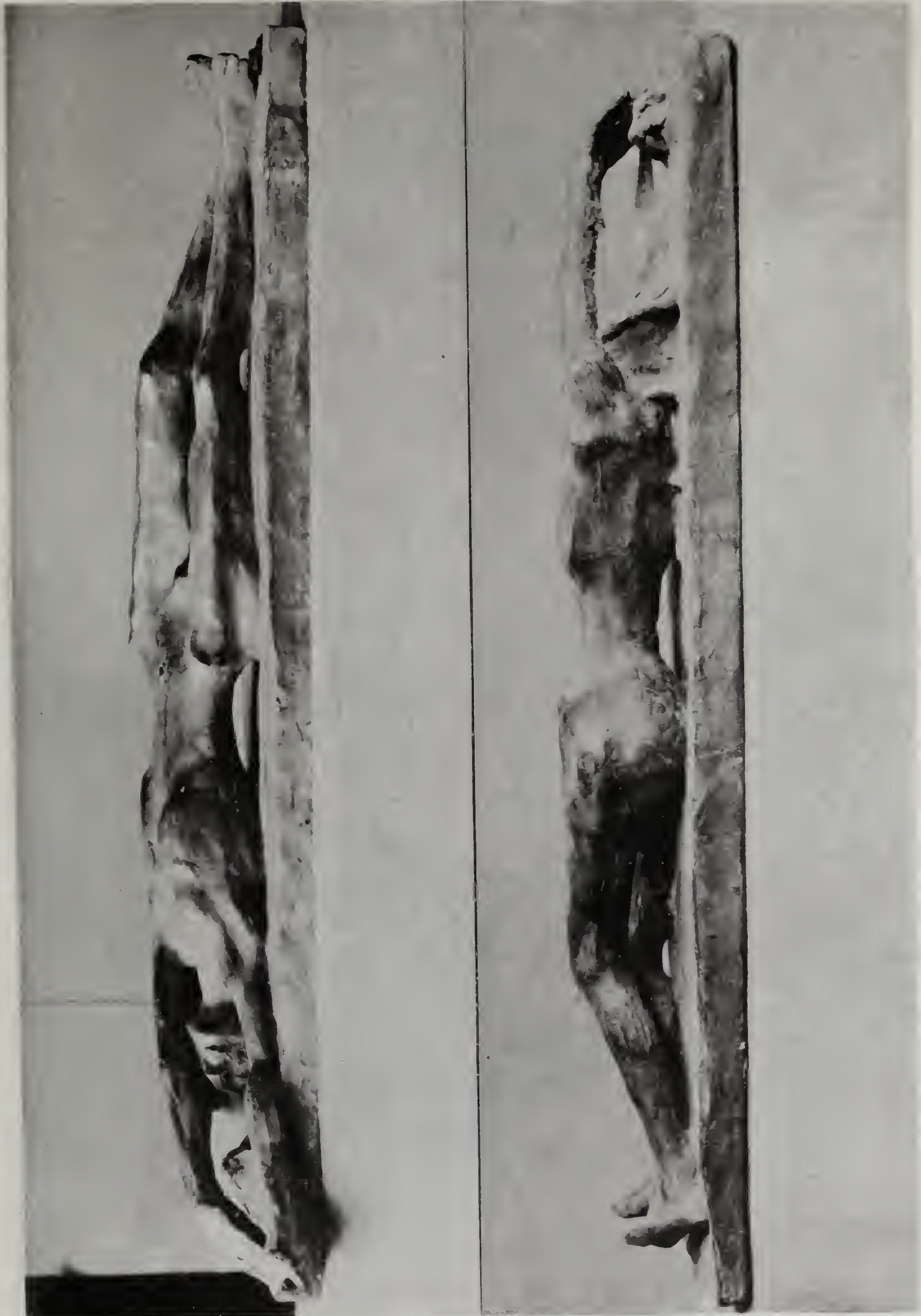
BASRELIEF EGYPTIEN. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



BASRELIEF EGYPTIEN. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



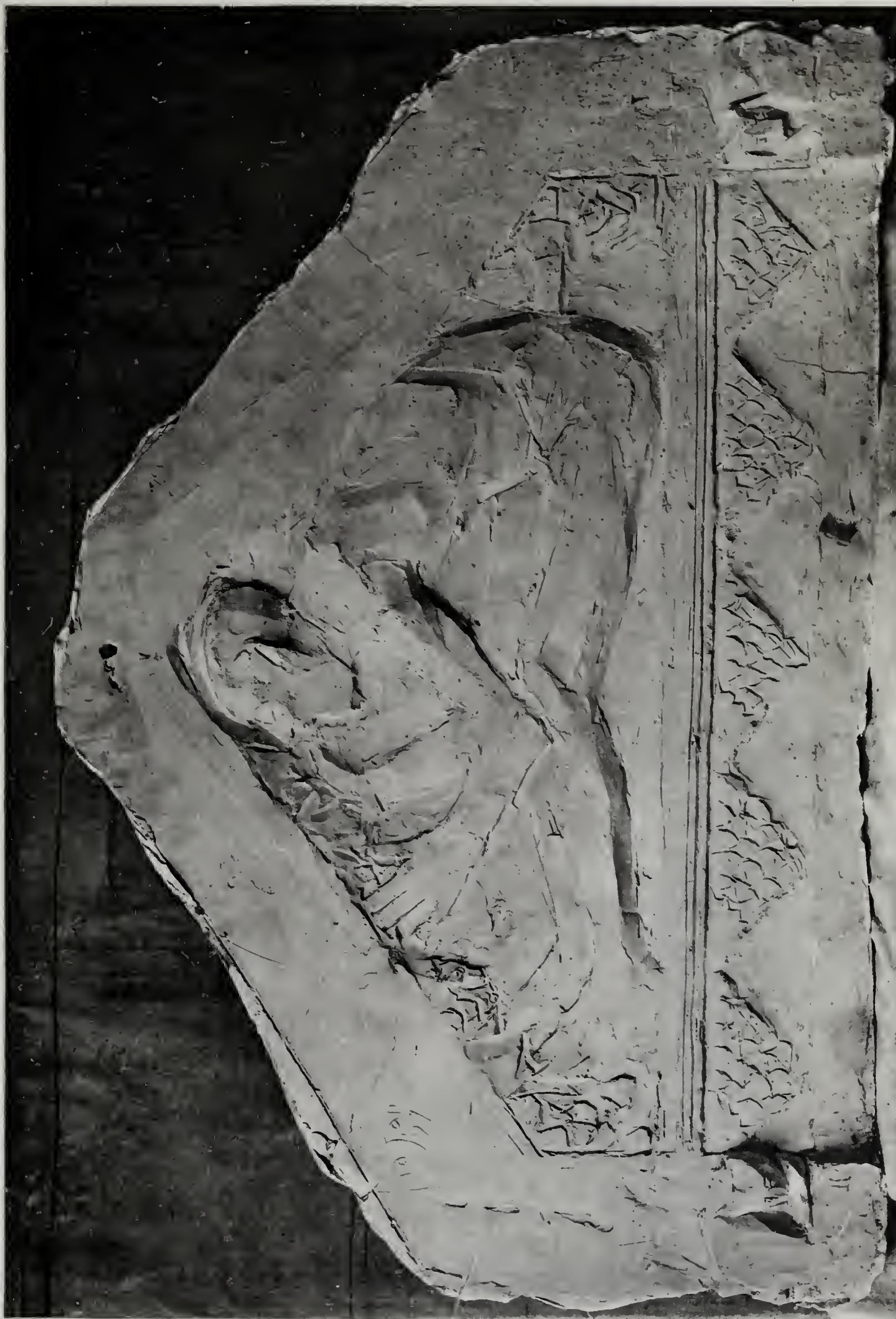
PETITES FIGURES EN BRONZE. L. ZIJL, SCULPTEUR.



PETITES FIGURES EN BRONZE L. ZIJL, SCULPTEUR.



PETITES FIGURES EN BRONZE. L. ZIJL, SCULPTEUR.



BAS-RELIEF, REPRÉSENTANT BACCHUS (MODÈLE.) L. ZIJL, SCULPTEUR.



FIGURE, REPRÉSENTANT L'INDUSTRIE (MODÈLE.) L. ZIJL, SCULPTEUR.


KB

LIVRAISON III 1898 MAI

REVUE BIMESTRIELLE DE L'ART ANTIQUE ET MODERNE

BOUW EN SIER KUNST

REDACTIE
Kde BAZEL & M. LAUWERIKS
TE AMSTERDAM

UITGEVER
H. KLEINMANN EN CO
TE HAARLEM

BOUW- EN SIERKUNST

EEN JAPANSCH ROLSCHILDERIJ.

De rijke verzameling in het etnografisch museum te Leiden, afdeeling China en Japan, op het Rapenburg, bevat een groot aantal Japansche schilderijen en kakemono's. Een der meest kostbare stukken dezer verzameling is voorzeker het schilderij, waarvan de reproducties in deze aflevering voorkomen.

Plaat 31 toont het geheel van het schilderij, terwijl de negen volgende platen de middenpartij zonder den rand op twee-derde der ware grootte weergeven. Het geheele stuk is 1,64 meter hoog en 1,20 meter breed. De eigenlijke voorstelling, op papier geschilderd, is 1,14 meter lang en 1 meter breed. De kleuren zijn in hoofdzaak: goud, groen, rood en blauw. In den catalogus vinden wij over dit schilderij de navolgende bijzonderheden.

„Rolschilderij in goud en kleuren met breeden rand van zijden brocaat met versieringen van gouddraad op donkerblauwen grond. Het schilderij stelt voor een zittende Buddha in het midden van een groot aantal voorstellingen van mythologischen aard. Volgens eene insnijding op het voorwerp is dit stuk geschilderd in het 7e jaar der periode „Tien-ping-ching-pao" (Ten-hei-hyan-han) gedurende de regeering der Keizerin Koken (Takomo-hime; meno nai-sin-wan) A. D. 755, en stelt het den triomf van Buddha voor.

Het hier voorhanden stuk is eene copie naar een origineel, gedateerd A. D. 1128, of den 14den dag der 11e maand van het 4e jaar der regeering van den Keizer Syn-toku (Aki-kito) op de achterzijde staan de namen van 17 personen, die het origineel aan den tempel te Isé geschonken hebben."

Hieruit blijkt voldoende, dat wij hier met een zeldzaam en kostbaar stuk te doen hebben, dat eene aandachtige beschouwing ten volle waard is.

In het midden van het stuk, omgeven door eene reeks van ingewikkelde voorstellingen en figuren, die blijkbaar allen op de handelingen en werken van den Buddha betrekking hebben, is de heilige gezeten op eene lotusbloem, waaruit hij als uit eene baarmoeder is voortgekomen. Deze zinnebeeldige beteekenis, verbonden aan de lotusbloem, wordt nog sterker en duidelijker uitgedrukt in het benedengedeelte van het schilderij, waar een groot aantal, ontluikende of reeds ontplooide lotusbloemen, allen dragende of voortbrengende eene menschelijke figuur of een jong kind, op een groote watervlakte drijvende, afgebeeld zijn. Alle personen of figuren van het geheele schilderij, de dansers en muzikanten, die een lageren rang schijnen in te nemen, uitgezonderd, staan op wolken of lotusbloemen, om aan te toonen, dat de handeling plaats grijpt in hemelsche sferen. Iets dergelijks treffen we ook aan in de Christelijke voorstellingen van den hemel, waar God, de heiligen en de engelen, op wolken gezeten en daarmêe omgeven, worden afgebeeld.

De man van eindelooze liefde zit in de houding der overpeinzing; de uiterlijke zinnen gesloten voor de zichtbare wereld, de innerlijke gericht op het wezen der dingen. In dezen toestand gevrijwaard voor elken mislijdenden schijn, bereikt hij de hoogste geestelijke kennis en vereenzelvigt hij zich met de oeverlooze lichtzee, de gewijde verblijfplaats der goden. Volstrekte

zuiverheid, eindeloos lijden en de daaruit geboren kennis van goed en kwaad zijn de gouden trappen die hij besteeg, ter bereiking van dezen staat van verlossing en bevrijding. Rust en zaligheid worden hem deelachtig, wiens innerlijk wezen is samengevloeid met Brahman, of, zooals de Buddhist het uitdrukt, hem die de oorspronkelijke bewustheid, de volstrekte zaligheid, wier natuur waarheid is, die zonder vorm of werking bestaat, bereikt en zich vereenzelvigt met de volstrekte tegenwoordigheid.

Het hoofd en het lichaam van Buddha zijn beiden door eene afzonderlijke aura omgeven, welke in ringvormige velden verdeeld is. De aanwezigheid dezer aura's, hare indeeling, de kleuren en versieringen der ringen, wijzen op de hooge ontwikkeling, door Buddha bereikt. De schittering, die van hem uitgaat, toont aan, dat zijne innerlijke geestelijke natuur door geene onreine bestanddeelen zijner aardsche wordt tegengehouden.

Op zijne borst draagt hij de swastika, het teeken der 10,000 waarheden, geprent op het hart van den ingewijde om ze daar ongeschonden te bewaren. De swastika is het kruis der Jaïna's, bij hen in gelijke vereering als het kruis bij de Christenen. Dit kruis is het symbool der verbinding van geest en stof, — der eeuwige beweging en het leven, — welke daarvan het gevolg zijn. Het verbeeldt de tegenheden in de natuur; aantrekking en afstooting; samentrekking en uitzetting, middelpunt zoekende en middelpunt vlietende krachten. Het stelt de wording voor van het objectief heelal, de drie assen in de scheikunde op de zes punten der hemelsfeer in de sterrenkunde. In den meest volstrekten zin verzinnebeeldt de swastika de werkzaamheid voor het eenig leidend beginsel in al de rijken der natuur.

Op het voorhoofd van Buddha, tusschen de oogen, ziet men eene kleine verhevenheid, voorstellende het oog der wijsheid of van het geestelijk inzicht, eveneens voorkomende bij de cyclopen en bij Vulkaan, het oog, geopend voor en gericht op het ware wezen der dingen. In den toestand der overpeinzing is dit orgaan geopend en zoodoende wordt de heilige bewust aanschouwer der bovennatuurlijke gebieden, omdat zijn lichaam, reinen tempel van den inwonenden geest, dezen kan doen opstijgen naar zijne eeuwige bron.

Bij de meeste voorstellingen van Buddha ziet men hem voorgesteld met buiten verhouding groote ooren, reikende tot aan den hals. Zij duiden op de alwetenheid van hem, die alles hoort — den heer der genade — den meester, — hoorende den noodkreet van de kleinsten onder de kleinen, over valleien en bergen, en zich haastende ter verlossing.

MODERNE WERKEN.

Plaat 41. De Sphinx is een der kleine teekeningen die de groote conceptie „de Sphinx" zijn voorafgegaan en vormt met de anderen eene serie. De Sphinxfiguur staat midden in een strijdperk. De eerste vrouwenfiguur rechts drukt het maagdelijk verlangen uit, de tweede figuur het nadenken en de reflexie. De derde figuur, die de Sphinx omhelst, is de tot daad gekomene reflexie.
De liggende figuur moet de onmacht en zwakheid voorstellen.
Links op den achtergrond bevindt zich de ingang van eene Kathedraal uit de eeuwen toen het Christelijk gemeenschapsleven nog schoon was. In de nabijheid twee figuren door een aureool omgeven, die de heilige liefde voorstellen.
Rechts op den achtergrond de verbrokkelde kerk dezer tijden met twee strijdende figuren daarbuiten die de revolutie der maatschappelijke toestanden symboliseeren. (In 1893 geteekend.)

Plaat 42. De Zaaier. De geestelijke Zaaier en het daaruit voortspruitende leven rechts, terwijl het droomleven met zwanenzang, bosch en vijver links op den achtergrond staan. Voorop twee vrouwenfiguren. De voorste ziet verlangend naar den groei uit de geestelijke levenskiemen. De tweede moet het bewustzijn en het weten voorstellen.

Plaat 43. Diviene Extase. De mysterie-figuur staat rechts; boven haar de zon (de goddelijke vreugde) de boom (de rust) en de mystieke roos (de schoonheid). De man, links, die bewust, in hoogreine extase de inspiratie in zich voelt, strekt de hand uit naar het licht dat de mysterie-figuur draagt. De vrouw, haar gelaat naar hem toegewend, voelt bewust hetzelfde, doch met een nuance haar natuur eigen. Beiden dragen in de hand voorwerpen die hun arbeid en innerlijk-ik symboliseeren.
Aan hun voeten het kind, het dier en de bloemen als symboolen van het onbewuste op het aardsche. Hoogte 2.08 M. Breedte 1.57 M.)

Plaat 44. Drie levensgroote meisjes-portretten als kamerversiering in den wand aangebracht. De achtergronden zijn groen van verschillende waarde. De figuur in 't midden is gekleed in zeer licht-rose met een bal in de handen. De figuur rechts in blauw met gele bloem in de hand; het haar is van een bruinen tint.
De figuur links draagt een schotskleurig corsage met blauwen rok, heeft licht blond haar en een viool en strijkstok in de handen.
Plaat 45 is een gedeelte (links) der drie portretten. (Hoogte. 1,70 M.)
(Breedte. 2,00 M.)

J. Th. T.

UNE PEINTURE JAPONAISE SUR ROULEAU.

La riche collection du musée ethnographique de Leiden, section de la Chine et du Japon, au Rapenburg contient un grand nombre de peintures Japonaises et de Kakemono. Une des pièces les plus précieuses de cette collection est certainement la peinture dont des reproductions se trouvent dans cette livraison ci.

La planche 31 montre la peinture entière, tandis que les 9 planches suivantes reproduisent la partie centrale, sans le bord, au deux tiers de la grandeur, réelle. L'oeuvre entière a 1,64 mètres de haut, et 1,20 m. de large. La représentation elle-même, peinte sur papier a 1,14 m. de long et 1 m. de large. Les couleurs principales, sont or, vert, rouge et bleu. Dans le catalogue nous trouvons au sujet de cette peinture les particularités suivantes:

> „Peinture sur rouleau en or et couleurs avec large bord en brocart de soie, avec ornaments en fil d'or sur fond bleu foncé. La peinture représente un Buddha assis au milieu d'un grand nombre de représentations de caractère mythologique. D'après une entaille sur l'objet, cette peinture a été faite dans le courant de la 7e année de la période „Tien-ping-ching-pao" (Ten-hei-hyan-han) sous le règne de la reine Koken (Takomo-hime; meno nai-sin-wan) A. D. 755 et représente le triomphe de Buddha.
>
> La pièce ici en question est une copie d'après un original daté A. D. 1128 ou le 14e jour du 11e mois de la 4e année du règne de la reine Syn-toku (Aki-kito.) Sur le dos de cette pièce se trouvent les noms de 17 personnes qui ont fait don de l'orginal au temple à Isé."

Il ressort suffisamment de ceci que nous avons affaire à une oeuvre rare et précieuse qui vaut absolument une considération attentive.

Au milieu de la pièce, entouré d'une série de représentations compliquées et de figures, qui paraissent toutes avoir trait aux actions et oeuvres du Buddha, le saint est assis sur une fleur de lotus, de laquelle il est sorti comme d'une matrice. Cette signification symbolique, attachée à la fleur de lotus, est exprimée encore plus fortement et plus clairement dans la partie inférieure de la peinture, où sont représentés, flottant sur une grande étendue d'eau, un grand nombre de fleurs de lotus s'épanouissant ou déjà écloses, toutes portant ou produisant une figure humaine ou un jeune enfant. Tous les personnages ou figures de toute la peinture, excepté les danseurs et les musiciens, qui semblent occuper un rang inférieur, se tiennent sur des nuages ou des fleurs de lotus, pour indiquer que l'action a lieu dans les sphères célestes. Nous trouvons aussi quelque chose de pareil dans les représentations chrétiennes du ciel, où Dieu, les saints et les anges sont représentés assis sur ou entourés de nuages.

L'homme d'amour infini est assis dans la position de méditation; les sens extérieurs fermés pour le monde visible, la vue intérieur dirigée sur l'être des choses. Dans cet état, protégé contre toute apparence trompeuse,

il atteint la plus haute connaissance spirituelle et s'identifie avec l'océan de lumière sans rivages, le séjour béni des dieux. Pureté absolue, souffrance infinie et la connaissance du bien et du mal qui en est née sont les échelons dorés qu 'il a gravi pour atteindre cet état de délivrance et d'affranchissement.

Celui dont l'être intérieur est confondu avec Brahman, devient participant du repos et de la béatitude, ou, comme l'exprime le Buddhiste, celui qui atteint la conscience originelle, la parfaite béatitude, dont la nature est la vérité, qui existe sans forme ou action, et qui s'identifie avec l'absolue présence.

La tête et le corps de Buddha sont tous deux entourés séparément d'une aura particulière qui est divisée en champs circulaires. La présence de ces auras, leur division, les couleurs et l' ornementation des cercles montrent le haut développement atteint par Buddha. L'éclat qui rayonne de son être, montre que sa nature spirituelle intérieure n'est pas retenue par des éléments impures de sa nature terrestre.

Sur sa poitrine il porte le Svastika, le signe des 10,000 vérités, empreintes sur le coeur de l'initié pour les y conserver intactes. Le Svastika est la croix des Jaïna, tenu par eux dans le même estime que la croix chez les chrétiens. Cette croix est le symbole de l'union de l'esprit et de la matière, du mouvement éternel et de la vie, qui en sont le resultat. Elle figure les contrastes dans la nature : attraction et répulsion ; contraction et expansion, force centripède et force centrifuge, et représente le devenir de l'Univers objectief, les trois axes en chimie ou les 6 points de la sphère céleste en astronomie. Dans le sens le plus absolu le Swastika symbolise l'activité de l'unique principe, actif dans tous les règnes de la nature.

Sur le front de Buddha, on voit entre les yeux une petite proéminence qui représente l'oeil de sagesse ou de la perception spirituelle, se trouvant aussi chez les Cyclopes et chez Vulcain, oeil ouvert pour et dirigé sur l'être vrai des choses. Dans l'état de la méditation cet organe est ouvert et ainsi le saint devient spectateur aux plans surnaturels, parce que son corps, temple pur de l'esprit qui l'habite, peut faire monter celui-ci à sa source éternelle.

Dans la plupart des représentations de Buddha, on le voit figuré avec de grandes oreilles hors de proportion, atteignant jusqu' au cou. Elles expliquent l'omniscience de celui qui entend tout — le seigneur du pardon — le maître entendant, par les monts et les vallées, le cri de détresse des plus petits d'entre les petits, et se hâtant pour la délivrance.

OEUVRES MODERNES.

Planche 41. Le Sphinx est une des esquisses qui ont précédé la grande ébauche du Sphinx et qui forment toute une serie. La figure du Sphinx est au milieu d'une arène. La première figure de femme à droite, exprime le désir encore vierge. La seconde figure, représente la méditation et la réflexion.
La troisième figure embrassant le Spinx est la réflexion qui s'est faite action.
La figure renversée représente la lassitude et l'épuisement.
A gauche au fond on voit la porte d'une cathédrale du temps que la vie des communautés chrétiennes était belle encore. Prés de cette porte deux figures se tiennent debout la tête entourée d'une auréole, qui représentent l'amour divin.
A droite, au fond la religion brisée de notre temps, symbolisée par une église démantelée.
Devant cette église deux figures en lutte qui symbolisent les révolutions des sociétés modernes. (Dessin en 1893.)

Planche 42. Le Semeur. A droite le semeur spirituel qui répand les germes de vie. Au fond à gauche la vie à l'état de rêve, figurée par le chant des cygnes, des bocages et un lac silencieux. Au premier plan deux femmes. La première regarde avec amour éclore la vie spirituelle.
La seconde représente la sagesse consciente.

Planche 43. Extase divine. La figure de mystère est placée à droite. Au dessus d'elle le soleil (la joie divine) l'arbre (la quiétuide) et la rose mystique (la beauté.) L'homme à gauche qui pleinement conscient, dans une extase d'une céleste pureté sent en lui l'inspiration, étend la main vers la lumière que porte la figure de mystère. La femme son visage tourné vers lui à la conscience parfaite des mêmes choses mais avec une nuance qui tient à sa nature et qu' explique son attitude. Tous les deux portent des objets, symboles de leur travail et de leur vie-transcendentale.
A leur pieds l'enfant, l'animal et les fleurs, symboles de la vie inconsciente sur la terre.

Planche 44. Trois portraits de fillettes de grandeur naturelle appliqués à la muraille d'un salon en guise d' ornementation.
Les fonds sont d'un vert de ton différent. Celle du milieu est vêtue d'une robe rose pâle et tient une balle à la main. Celle à droite est en bleu et tient à la main une fleur jaune. Elle a des cheveux bruns. La jeune fille à gauche porte un corsage écossais et une jupe bleu foncé. Elle a une chevelure blonde et tient un violon à sa main.

Planche 45. Représente une partie de la figure à gauche des trois portaits. (Hauteur 1,70 M.)
(Longeur 2,00 M.)

J. Th. T.



PEINTURE JAPONNAISE. MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE DE LEIDEN.



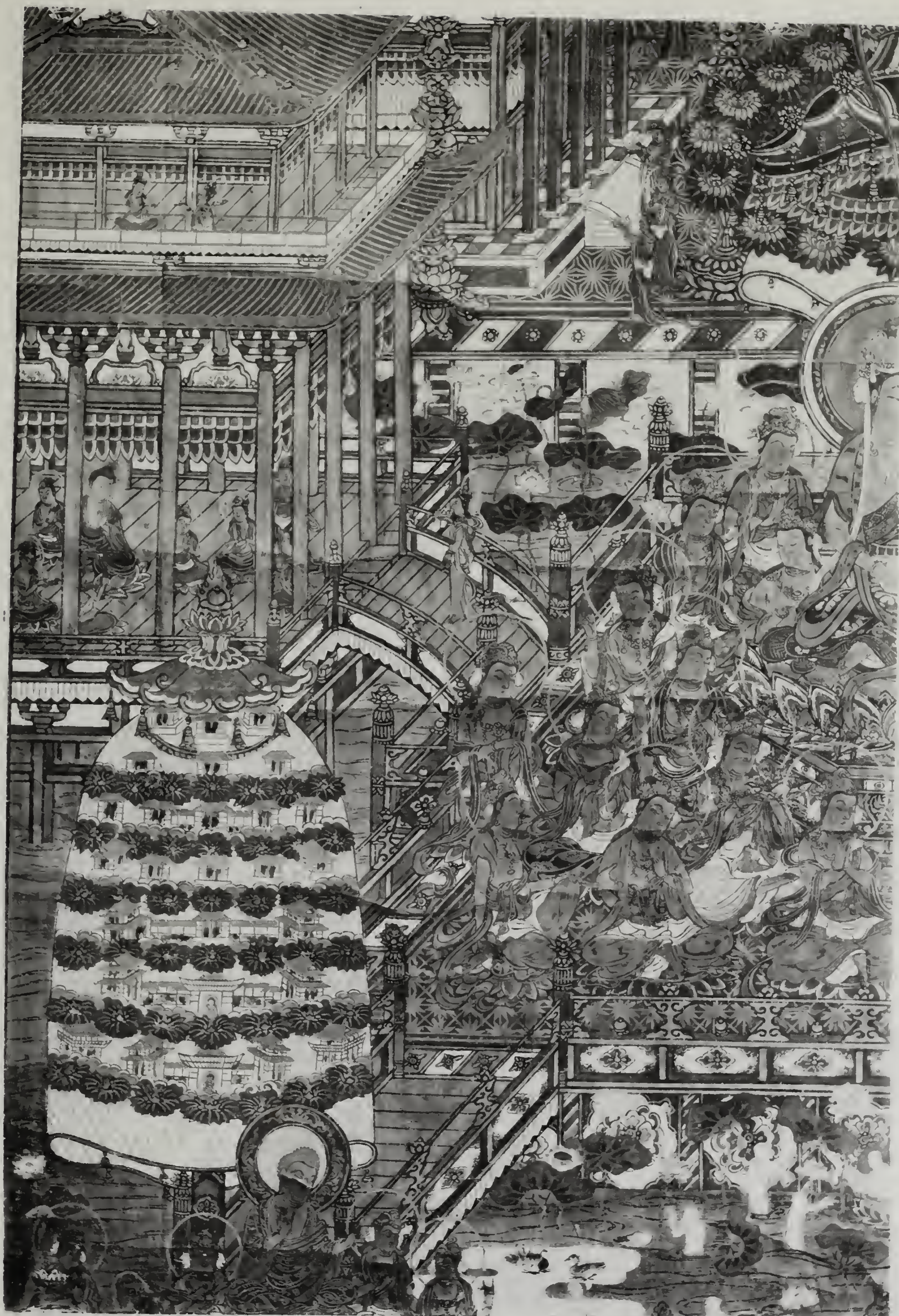
PEINTURE JAPONNAISE. MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE DE LEIDEN.



PEINTURE JAPONNAISE. MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE DE LEIDEN.



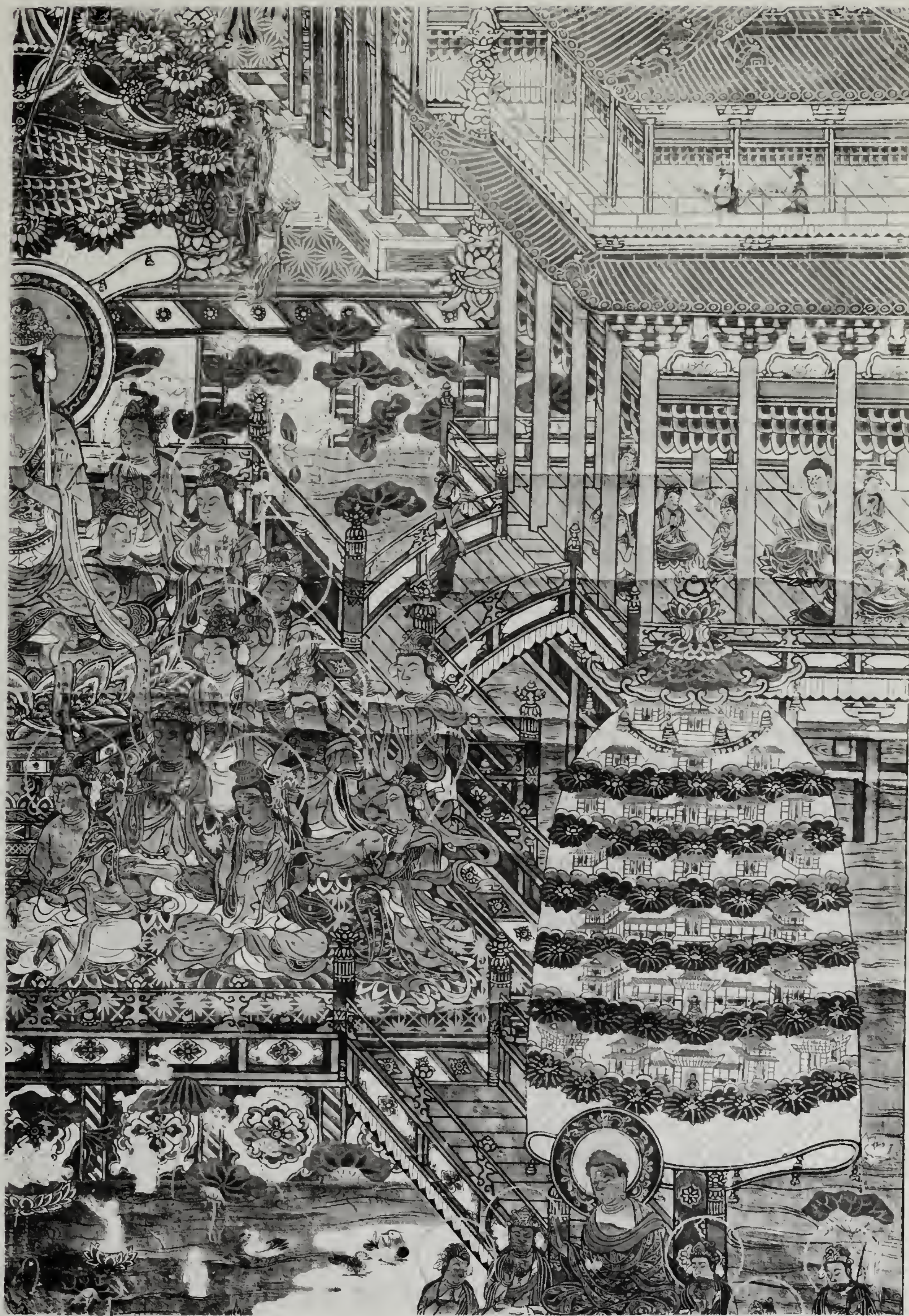
PEINTURE JAPONNAISE. MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE DE LEIDEN.



PEINTURE JAPONNAISE. MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE DE LEIDEN.



PEINTURE JAPONNAISE. MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE DE LEIDEN.



PEINTURE JAPONNAISE. MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE DE LEIDEN



PEINTURE JAPONNAISE. MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE DE LEIDEN.



PEINTURE JAPONNAISE.

MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE DE LEIDEN.



PEINTURE JAPONNAISE

MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE DE LEIDEN.



SPHINX. J. TOOROP



LE SEMEUR. J. TOOROP.



EXTASE DIVINE. J. TOOROP.



PORTRAITS APPLIQUÉS À LA MURAILLE.

J. TOOROP.



PORTRAIT APPLIQUÉ A LA MURAILLE J. TOOROP.


KB

LIVRAISON IV 1898 JUILLET

REVUE BIMESTRIELLE DE L'ART ANTIQUE ET MODERNE

BOUW- EN SIER-KUNST

REDACTIE
K. P. C. DE BAZEL & J. L. M. LAUWERIKS
TE AMSTERDAM

UITGEVER
H. KLEINMANN EN CO
TE HAARLEM

BOUW- EN SIERKUNST

BOUWKUNST.

WEZEN-DOEL. Daar was een vorst, het rijk zijner bevatting scheen voor der menschen geest, zich uit te strekken in het oneindige. Onbeweeglijk; — rustte hij op een zetel van meetbare maat.

Zijn hoofd, omgeven van een hemelschen glans, stralend van uit eene kern, die gelijkt den weerschijn van de zon daarboven; teeken van het vermogen om de in zeven glanzende stralen zich openbarende eigenschappen dier zon te ontvangen. De weerkaatsing der kennis Gods.

Lager, vervuld van zijn glorie, drie gestalten, houdende een staf in verschillenden stand gericht, naar de vaste punten, die in de voor hen geopenbaarde lichtende sfeer zichtbaar zijn; in hen de bewustheid van den goddelijken wil huns meesters, en de kracht dien staf te dragen door de eeuwen heen in onbeweeglijken stand.

Deze drie tellend, wegend, metend, evenarende hun meester, in onwrikbare zekerheid, zijn daargesteld ter gedachtenis en leering voor vele geslachten; typen van de overeenkomstige eigenschappen in der menschen werk.

Vóór hen, in aanschouwing zeven wijzen, in zich opnemende het hooger leven, de aldus gekende orde, in lessen bevestigd door de natuuropenbaring, overdragende aan hen die in het bezit zijn der middelen om ze te griffen in de materie. Deze zijn de meesters der kunsten in dubbele gedaante, die aldus het beeld van hun ideaal kennen en leeren tot uitdrukking brengen; zij die den steen het hout en metaal bewerken vinden onder hen hun leermeesters; door dier onderrichtingen wordt alle materiaal in z'n wezen gekend, den steen wordt van pas geslepen en gelegd, naar z'n aard, in rust. Aldus bouwt de mensch, omvangen door de wordingswetten der natuuropenbaring, verheerlijkend het goddelijk licht, een tempel, waar de verdwaalde zoon zijn geestelijken vader wedervindt, een huis voor de voltrekking van het huwelijk der ziel met haren hemelschen bruidegom.

In de schaduw van dit Heiligdom bouwen zij hun woningen, beseffende dat daar het wezen en doel des levens, voor hen kenbaar woont, en zij daar ook eenmaal hun wezen zullen aanschouwen. Zoo is het doel van hun werk: het verbeelden der goddelijke orde, het vormen van eene verbinding van de aarde met den hemel, van de stoffelijke natuur des menschen met zijn geestelijk wezen. Begrip van doel en inhoud heeft als gevolg het zuiver verlangen naar juiste uitdrukking, hetgeen mogelijk wordt, door eerbiedige erkenning van hen, die in de afstraling van het goddelijk licht, mede de middelen daartoe toonen.

■ ■ ■

VERVAL-BESTAANSVOORWAARDE. Toen langen tijd was gearbeid en daardoor veel kracht was eigen geworden aan de lagere dingen, scheen het alsof het beeld van den meester niet meer zoo schitterend straalde als voorheen, hetzij door het verduisteren der lichtende sfeer, hetzij doordat het oog benevelde; een vage herinnering bleef slechts aan de gouden zon en in de wetten, onttrokken aan dat gezag, was weldra willekeur. De werkmeesters ontvingen slechts leering die verwarring bracht, een wijle nog

hielp de door het werk geworden traditie hun den weg herkennen, doch bij een zoo zwak schijnsel gingen ook zij onder in dooden vorm, op eigen kracht vertrouwende moest het licht der lagere rede in de plaats treden van den goddelijken straal. Wanneer niet aanwezig blijft, de onderhouder, de kennis der beginselen, uit het goddelijk liefdevuur ontsproten, zal miskenning en afdwaling steeds ontstaan.

In de verwording en achteruitgang van eene kunst kenmerken zich twee werkingen: 1e. De menschelijke geest, overschrijdt de grens hem door de natuurlijke orde gesteld, construeert een eigen stelsel, bouwt voort en viert triomf in kracht van eigen vinding; overspanning, te spoediger gevolgd door geheel verval. 2e. Er is een verduistering van zijn geestelijk kenvermogen, waardoor vormen eenmaal als de verbinding van zekere idée met zekere substantie voortgebracht, herhaald worden ook daar, waar geheel andere gedachten tot andere vormuitdrukking noodzaken moesten. Vorm staat en behoudt zijne eigendommelijke bij de voortbrenging daarin gelegde kracht, door gedachteloos toepassen ontstaat bij den mensch verslapping en uitslijting van de kennis dier vormkrachten. Op deze wijze vorm en handeling tot gewoonte geworden, missen zij alle kracht van indruk, op de onontvankelijk geworden menschelijke zinnen.

Dit verval wijst er op dat noodzakelijk is, het onderhouden van een midden als groeiplaats en baarmoeder der idée, door aspiratie getrokken uit hooger gebied en gedragen door de bewuste of geloovige erkenning der lagere natuur.

Waar geen hoogere idée in vorm te hullen is, is de cultuur van den vorm zonder belang en doel, was den vorm nog zuiver het huis zou toch onbewoond staan, of erger, niet aan zijn bestemming beantwoorden — wat heiligschennis en des te meer gevaarlijk is. Waar de ideeën zich verheffen tot een hooger plan van werkzaamheid, zal ook een evenredig grooter gebied der stoffelijke wereld daardoor beheerscht worden, de vormen zullen naar die mate gezuiverd en beter middel tot uitdrukking worden.

■ ■ ■

BOUW. De mensch werd steeds genoemd „heer der schepping", wanneer dit zeggen wil dat hij, geplaatst tusschen de goddelijke en de lagere natuur, dus in zich bevat de kosmische en groeiende krachten der schepping, dan is ook zijn taak die scheppingswetten in zich bewust te kennen en, houdende de teugels der lagere natuur, zal hij deze moeten leiden en de verkregen kennis in zijn eigene scheppingen moeten samenvatten. De bouwmeester, eerste verrichter van den materieelen menschelijken arbeid heeft voornamelijk te doen met de wijze waarop die gedachte zich uitspreekt in den vorm. Daar deze het meest stoffelijk, de laagste concretie is, en tegelijk het hoogste bevat, zal hij de geheele wordingsreeks moeten doordringen om het ware wezen van zijn werk te vatten. Hij werkt in zijn eerste geestelijke schepping in een materiaal van hooge orde en heilige beteekenis, nauwelijks onder menschelijk bereik; zijn taak is de bovenzinnelijke orde aan die scheppingsfeer eigen, zuiver in zijn aardsche werk te weerkaatsen, gelijk de natuurvormen de afgescheiden krachten naar hun aard belichamen.

Daartoe kan hij werken naar algemeen geopenbaarde wetten, hem en der menschheid voorgehouden door hen, wier geheiligde handen in wijze matiging, den stroom der goddelijke wijsheid leiden, en verdeelen; en deze zal de juiste verhouding zijn in eene welgeordende samenleving; of, hij moet zelve trachten naar die hoogte van positieve kennis, dat deze wetten door hem zelve kunnen worden aanschouwd en overgebracht.

Tijden van verval kenmerken zich door gemis aan dezulken die der toepassing den grooten weg wijzen; met die erkenning, door de troebelheid der afstroomingen afkeerig geworden van zulke bemiddeling, verlangt hij, de eerlijk willende, zelf te schouwen in het water van het hooggelegen bekken der wijsheid, en aanvaardt den moeilijken pelgrimstocht naar de kenbare bron, welker klare weerspiegeling zijn geloof zal sterken en de kracht verleenen, aan zijne broeders mede deze waarheid te toonen.

Goddelijke schoonheid gedragen door zijn eigen eeuwige wet — verschijnt steeds in hetzelfde licht; gelijk de godheid zich slechts openbaart door zijne engelen, de scheppende krachten, stuwt deze bezielende straal de zuivere middelen ter uitdrukking mede. Deze essentie, zwevende boven het oppervlak daalt neder in eene, door de lagere pool van zijn eigen natuur van omlaag gebouwden ontvanger; stralende als van den top eener pyramide de zijden overvloeiende naderende de moederaarde, die in hare pogingen, om de bevruchting te ontvangen, de armen strekkende naar omhoog, het verbindende drievoud — vormt; twee polen groeiende aaneen, van hun wezen uitwisselende, gelijk de magnetische substantie negatieve tegen positieve kracht uitwisselend, ontvangende geleider wordt.

Naar omhoog wordt dus dien vorm gebouwd, deels door de uitstuwende groeikracht van den bodem, in den smeltkroes der natuurlijke ontwikkeling gelouterd, deels getrokken door het Zonlicht. Zoo wordt de volmaakte vorm, door tweeledige werking drievoudig in resultaat, in zuivere schoonheid geschikt het goddelijk vuur in wezen te ontvangen, wordt dat, waarover de lagere dingen. geen macht hebben aangegrepen en gevangen, zich niet kunnende bevrijden zonder het wezen der stof mede op te voeren naar omhoog. Voor het menschelijk verstand en de stof is dan, grijpen dier wordingswet aan zijn laagste einde, middel en voertuig ter nadering van der schoonheid wezen. Vorm en handeling als offer gebracht, worden door die goddelijke schoonheid als lichaam aangenomen, zoo zij beantwoorden aan diens grondwet en met al der menschen zielekracht en liefde zijn opgebouwd, worden zij een tempel waarin besloten is het onkenbare. Aldus is het kunstwerk de openbaring hier beneden, de blijvende gemeenschap met het goddelijke, het verbindend kanaal waardoor dit tot ons komt.

Tot dien bouw, dient den mensch openbaring-traditie en voortdurend voortgaande ontwikkeling. De natuurorde door die hoogste kracht voortgebracht is model, waarin iedere groep belichaming is van een aspect dier essentie, vormende eene het hoogste en laagste aangrijpende en verbindende hyrarchie van dragers en overbrengers der krachten, iedere vorm een engel iedere engel een kracht, bezielende en leidende. Het beginsel, steunend en bouwend den vorm door eerste straalschietende openbaring welke zinnelijke reeks de goddelijke orde uitdrukt in stof.

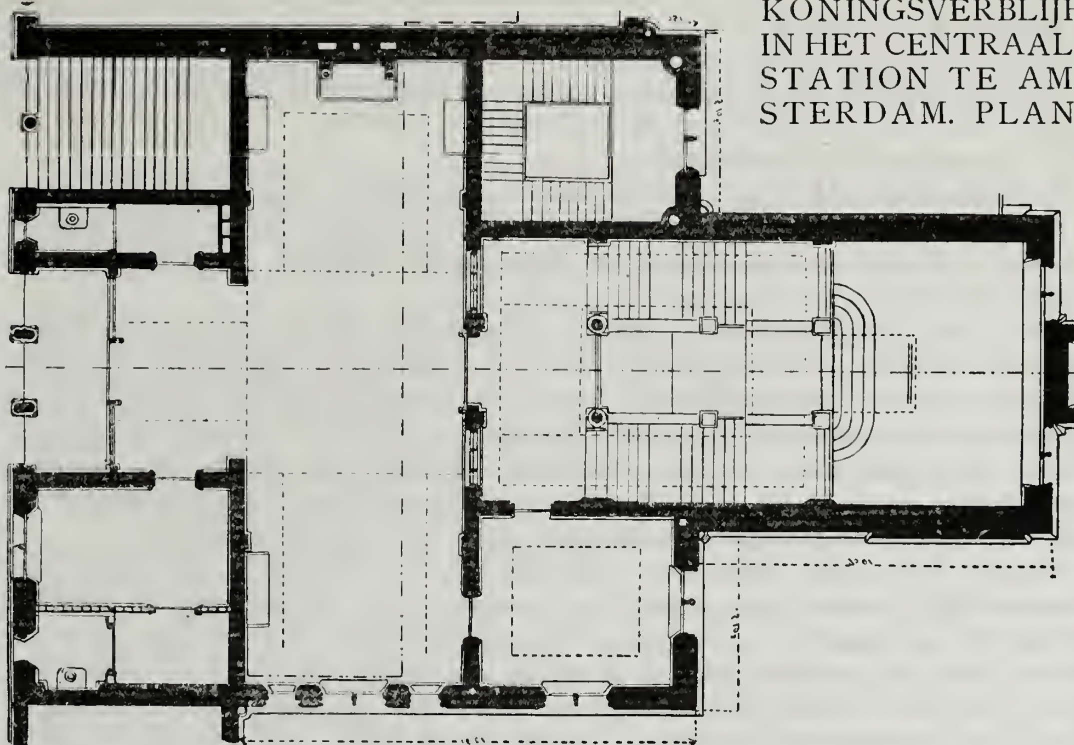
VORM. KARAKTER. Alle bouwende elementen staan met elkander in verwantschap en verhoudingen op natuurwetten gegrond. Deze orde, de vormverhoudingen onzichtbaar beheerschende, moet in de menschelijke scheppingen erkent worden en alle haar tegengestelde verbindingen zijn willekeurig en leelijk. Daar deze fundamenteele wetten in de organisatie van den mensch, en in de natuurlijke verschijnselen aanwezig zijn, en elk ontwikkeld waarneemvermogen bewust of onbewust daaraan toetst, wordt dit dientengevolge het logische of onnatuurlijke eener reeks vormen gewaar. Bouw en beeldende kunsten kunnen bovendien de onschoone vorm niet als middel bezigen, omdat vormen 't allereerst de zinnen aandoen.

Daar de bouwmeester in zijn eerste arbeid aan het belichamen der idée in een grondstof van eterischer en fijner natuur bouwt, dan zijn stoffelijk materiaal, deze grondstof naar iedere gedachte, iederen willekeurigen vorm aanneemt, en dus elke door de phantasie verkregen voorstelling realiteit verleenen kan; zoo moet, om de verbindingen in wier verhouding het schoone is uitgedrukt te verkrijgen, zijne intuitie een vaststaand correctief ter zijde te staan, gelegen in de kennis der natuurlijke verhoudingswetten, die in lagere uiting in de elementaire bouw der eenvoudige vormen zijn uitgedrukt, en door den bouwmeester in lichamelijk schoone vormen moeten worden saamgetrokken.

Heeft ieder bouwwerk afzonderlijk beschouwd, door aard en bestemming een bepaald eigendommelijk karakter — stijl — zoo zal door het geheele werk dat karakter als eenheid aanwezig moeten zijn, hebben de deelen, afzonderlijke bestemming, zoo zal door maat en vormverhouding harmonie moeten zijn betracht. Toont het werk uiterlijk eenheid, dan moet die samenhoorigheid der deelen in maat en verhoudingsgelijkheid haar grond hebben. Karakter en stijl ontstaat dus wanneer in ieder detail, het bouwende stelsel van het geheel aanwezig is, en dat karakter wordt geschonden, door alle deelen die niet ter uitdrukking van het geheel passen. Bouwwerken hebben dus een karakter naar hun onderscheiden doel; hetwelk bepaald wordt door de levensverrichting der omsloten ruimte, en nooit is dit doel een alleen door de phantasie in het aanzijn geroepene gedachte in uiterlijke verschijning brengen. De primaire schoonheid hangt samen met de zuivere belichaming der idée, de secondaire met juiste verhouding der deelen, en het beantwoorden aan deze beiden, met de macht van den bouwmeester over en voldoend inzicht van, de zijn werk beheerschende wetten.

WORDT VERVOLGD. K. DE B.

INHOUD.



KONINGSVERBLIJF IN HET CENTRAAL-STATION TE AMSTERDAM. PLAN.

PLAAT 54—58. Studieontwerp voor een volksgebouw.

Het volk, levende in eene harmonische gemeenschap, zal zich wijkplaatsen bouwen, waarin het voor verschillende doeleinden kan samenkomen, waar het zich op gegeven oogenblikken concentreeren kan. Als monumenten van waaruit wetenschap en kunst hun licht doen stralen onder de menigten, zullen zij zich hoog boven hunne omgeving verheffen en de centra zijn van waaruit de band gaat, die het volk te zamen bindt. Dan zou ook weder een volksgebouw een volksbouw kunnen zijn.

PLAAT 54. Plattegrond.
PLAAT 55 en 56. Gevels.
PLAAT 57. Doorsnede over gehoorzaal en feestzaal.
PLAAT 58. Doorsnede over gehoorzaal en Bibliotheek.
October 1894. W. C. Bauer.

■ ■ ■

PLAAT 59—63. Genootschapsgebouw voor architecten. Ontwerp gemaakt als beantwoording van een prijsvraag uitgeschreven door het genootschap „Architectura” te Amsterdam. Volgens het programma moest het gebouw worden opgericht aan den hoek van twee straten in eene groote stad.

PLAAT 59. Plattegronden. Gelijkstraats: ververschingslokaal met keuken en verder bijbehooren. 1e. verdieping vergaderzaal, societeitslokaal en bestuurskamer. 2e verdieping Tentoonstelzalen met zij en bovenlicht en Bibliotheek. 3e en 4e verdieping studiezalen en ateliers.

PLAAT 60 en 61. Gevels.
PLAAT 62. Doorsneden.
PLAAT 63. Perspectievisch aanzicht. K. de Bazel.

ARCHITECTURE.

L'ÊTRE—LE BUT. Il y avait un prince, le champ de sa conception semblait l'esprit des hommes, s'étendre dans l'infini. Immobile ; — il reposait sur un siège de mesure commensurable.

Sa tête, entourée d'un lustre céleste, rayonnant d'un noyau, qui égale le reflet du soleil là haut, emblème de la faculté de recevoir les qualités de ce soleil qui se manifestent en sept rayons brillants, la réflexion de la science divine.

Plus bas, remplies de sa gloire, trois figures tenant une crosse dirigée en sens différents, vers les points fixes qui leur sont visibles dans la sphère lumineuse pour eux manifestée; en eux la conscience de la volonté divine de leur maître et la force de porter immobiles, cette crosse à travers les siècles.

Ces trois comptant, pesant, mesurant, égalant leur maître en stabilité inébranlable, sont là pour la mémoire et à l'enseignement de plusieurs générations ; types des propriétés analogues dans l'œuvre des hommes.

Devant eux, sept sages en contemplation, s'assimilant la vie supérieure, transmettant l'ordre ainsi connu, en enseignements affirmés par la manifestation de la nature, à ceux qui sont en possession des moyens pour les tracer dans la matière, ceux là sont, en une forme double, les maîtres des arts, qui ainsi connaissent l'image de leur idéal et enseignent à l'exprimer. Ceux qui, travaillent la pierre, le bois et le métal trouvent en eux leurs maîtres, par l'enseignement de ceux ci tout matériel est connu dans son essence. La pierre est taillée comme il faut et placé, suivant son genre, en repos. Ainsi, entouré des lois du devenir de la manifestation de la nature, glorifiant la lumière céleste, l'homme construit-il un temple, ou le fils égaré retrouve son père spirituel, une maison pour la réalisation du mariage de l'âme avec son céleste fiancé.

A l'ombre de ce Sanctuaire ils construisent leurs demeures, comprenant que l'être et le but de la vie habite là, connaisable pour eux, et qu'un jour aussi ils y contempleront leur être. Tel est le but de leur travail: la représentation de l'ordre divin, la formation d'une liaison entre la terre et le ciel, entre la nature matérielle de l'homme et son être spirituel. La compréhension de le but et le contenu a comme résultat le désir pur d'une expression juste, qui devient possible par la reconnaissance respectueuse de ceux qui dans le rayonnement de la lumière divine, montrent les moyens à cette fin.

■ ■ ■

DECADENCE—CONDITION D'EXISTENCE. Après qu'il eut été travaillé pendant de longues périodes et que par là les choses inférieures avaient acquis beaucoup de force, il semblait comme si l'image du maître ne rayonnait plus si brillamment qu' au paravant; soit que la sphère rayonnante obscurcait soit que l'oeil s'obscurcissait. Il ne restait qu'un vague souvenir du soleil d'or et dans les lois retirées à cette autorité, parût bientôt le caprice. Les maîtres-ouvriers ne reçurent qu'un enseignement amenant la confusion ; pendant quelque temps encore la tradition née du travail les aidait à reconnaître la voie ; mais à

une ci faible lueur eux aussi périrent sous la forme morte. Confiante dans sa propre force la lumière de la raison inférieure devait prendre la place du rayon divin. Lorsque le soutien, la connaissance des principes, émanés du divin feu d'amour ne reste pas présent, la méconnaissance et l'égarement naîtront toujours.

Quand un art dégénère et rétrograde deux actions se caractérisent: 1°. l'esprit húmain, franchit la limite qui lui est imposée par l'ordre naturel, construit un système à lui propre, continue à bâtir et triomphe à la force de la propre trouvaille; excès d'effort, d'autant plus vite suivi d'une complète décadence spirituelle. 2°. il y a un obscurcissement de sa faculté spirituelle de connaitre, par lequel des formes jadis produites comme la liaison d'une certaine idée à une certaine substance, sont également répétées là où de toutes autres pensées devaient nécessiter des formes d'expressions toutes autres. La forme demeure et garde sa force caractéristique acquise pendant la production. Par l'application arréfléchie la connaissance de ses vertus plastiques s'affaiblit et s'efface chez l'homme. La forme et l'action étant de la sorte devenne une habitude, elles perdent tout pouvoir d'impressionner les sens humains devenus irréceptifs.

Cette décadence montre qu' il est nécessaire d'entretenir un milieu comme lieu de croissance et comme matrice de l'idée, tirée de plans supérieures par l'aspiration et portée par la reconnaissance consciente au credule de la nature inférieure.

Là où il n'y a pas d'idée élevée à envelopper dans une forme, la culture de la forme est sans intérêt et sans but; la forme serait-elle pure, que la maison resterait néanmoins inhabitée, où qui pis est, ne répondrait pas à sa destination — ce qui est de la profanation et d'autant plus dangereux. Là où les idées s'élèvent à un plan supérieur d'action, un champ proportionnellement plus grand du monde matériel sera régi; les formes seront en raison épurées et deviendront un meilleur moyen d'expression.

■ ■ ■

BâTISSE. „L'homme fut toujours appelé le roi de la création." Si cela veut dire, que lui étant placé, entre Dieu et la nature inférieure, il a en lui les forces cosmiques et croissantes de la création, c'est alors aussi sa tâche de connaître en lui d'une façon consciente ces lois créatives, et, tenant les rènes de la nature inférieure, il devra guider celle-ci et réunir dans ses créations la connaissance acquise. L'architecte, le premier exécuteur du travail matériel humain a spécialement à faire avec la manière dont la pensée s'exprime dans la forme. Puisque celle-ci est la plus matérielle, la concrétion la plus inférieure, et qu'elle contient en même temps la chose suprême il devra pénétrer toute la série créative pour saisir la vraie essence de son travail. Dans sa première création spirituelle il travaille dans une matière d'un ordre élevé et d'une signification sacrée, à peine à la portée humaine; sa tâche est de refléter nettement dans son travail terrestre cet ordre métaphysique propre à cette sphère créative, comme les formes de la nature informent les forces séparées d'après leur nature.

Pour cela, il peut travailler d'après des lois générales manifestées,

représentées à lui et à l'humanité par ceux dont les mains sacrées conduisent et divisent avec une sage modération, le courant de la sagesse divine, et celle-ci sera la relation exacte dans une société bien organisée ; ou, il doit lui-même tendre vers cette hauteur de connaissance positive, afin qu'il puisse lui-même envisager ces lois et les transmettre.

Les temps de décadence se caractérisent par le manque de ceux même qui montrent la grande voie de l'application ressentant de l'aversion pour une telle intervention par suite du trouble des effluves, celui qui veut honnêtement, souhaite de regarder lui-même dans l'eau du bassin élevé de la sagesse, et accepte le difficile pélérinage à la source connaissable, dont la claire réflexion fortifiera sa foi et lui donnera la force, de montrer aussi cette vérité à ses frères.

La beauté divine supportée par sa propre loi éternelle, — apparait toujours dans la même lumière ; de même que la divinité ne se manifeste que par ses anges, les forces créatives, ainsi le rayon animateur propage-t-il avec lui, les moyens purs pour l'expression. Cette essence, plânant au-dessus de la surface, descend dans un récipient crée d'en bas par le pôle inférieur de sa propre nature ; rayonnant comme du sommet d'une pyramide, approchant débordante, de la mère — la terre — qui dans ses tentatives pour recevoir la fécondation, élève les bras, forme le ternaire qui unit ; deux pôles se joignant en croissant, échangeant leur essence, comme la substance magnétique échangeant de la force négative contre de la force positive, devient conducteur receptif.

C'est donc en élévation que cette forme se bâtit, en partie par la force de la croissance expansive du sol, purifiée dans le creuset du développement naturel, en partie tirée par la lumière du soleil. Ainsi la forme parfaite devient-elle, par une action double qui est triple en un produit, propre en une pure beauté à recevoir le feu divin en essence ; est pris et emprisonné ce sur quoi les choses inférieures n'ont de puissance, ne pouvant se libérer sans élever avec soi l'essence de la matière. Pour le cerveau humain dans la matière, saisir cette loi créative à son pôle inférieur devient le moyen et le véhicule pour approcher de l'essence de la beauté. La forme et l'action offerts en sacrifice, sont acceptés comme corps par cette beauté divine, s'ils répondent à sa loi fondamentale et ont été formé avec toute la force d'âme et l'amour humain et deviennent ainsi un temple dans lequel est enfoui l'inconnaissable. Ainsi l'oeuvre d'art est-elle la révélation ici bas, le rapport persistant avec le divin, le canal liant par lequel il vient à nous.

Pour cette construction, l'homme est aidé par la révélation — la tradition — et un développement progressief continu. L'ordre de la nature produit par cette force suprème est le modèle, dans lequel chaque groupe est la personification d'un aspect de cette essence, formant une hierarchie qui saisit et relie le suprème et l'inférieure. Un ange, chaque forme de porteur et transmetteur des forces, chaque ange une force, animant et guidant. Le principe, soutenant et construisant la forme par une première manifestation rayonnante ; la série des sens exprimant l'ordre divin dans la matière.

■ ■ ■

FORME ET CARACTÈRE. Tous les éléments constructeurs sont entre

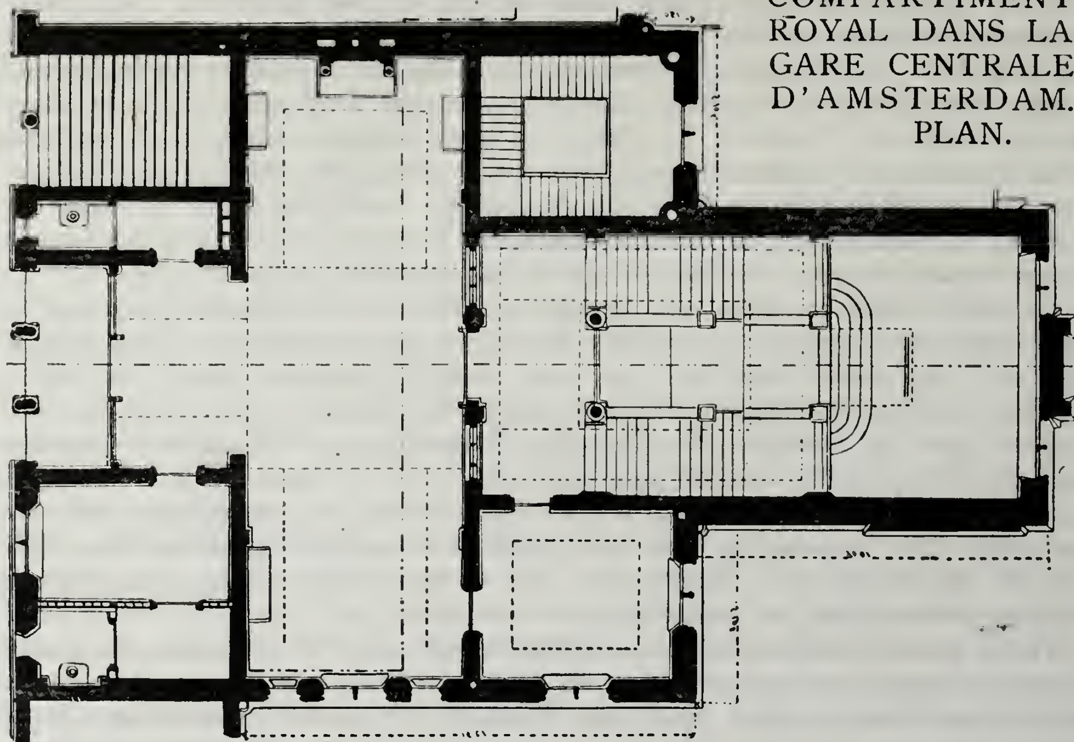
eux en relation et en rapports basés sur des lois de la nature. Cet ordre, régissant invisiblement les proportions de la f o r m e, doit être reconnu dans les créations de l'homme, et marque du sceau du caprice et de la laideur toutes ces liaisons contraires. Comme ces lois fondamentales sont dans l'organisation de l'homme, et dans les phenomènes naturels, et existent consciemment ou inconsciemment dans toute perception développée, celle-ci perçoit ensuite de celà ce qu'il y a de logique ou d'outré dans une série de formes. L'architecture et les arts plastiques ne peuvent se servir des formes laides comme moyens, la forme impressionnant avant tout les sens.

Comme l'architecte dans son premier travail pour l'information de son idée, bâtit dans une matière première, de nature plus éthérique et plus subtile que ses matériaux matériels, que cette matière première prend une forme quelleconque suivant chaque idée, et ainsi peut réaliser toute représentation obtenue par la fantaisie, il faut, afin d'obtenir ces combinaisons dans les rapports desquels la beauté est exprimée, que son intuition soit secondée par un correctif inébranlable, qui se trouve dans la connaissance des lois naturelles des proportions qui sont exprimées dans les manifestations inférieures de la structure élémentaire des formes simples, et que l'architecte doit condenser dans de belles formes matérielles.

Toute œuvre architecturale considérée séparément, a-t-elle, par son genre et sa destination un caractère naturel déterminé, un style, ce caractère devra être présent comme unité dans toute l'œuvre ; les parties ont-elles une destination spéciale, il faudra que par la proportion de la mesure et des formes l'harmonie soit réalisée. L'œuvre prouve-t-elle une unité extérieure, il faudra que la cohésion de ses parties aie pour base une égalité de mesures et de proportions. Le caractère et le style naissent donc, quand dans chaque détail le système structural de l'ensemble est présent et ce caractère est dénaturé par toutes les parties qui ne servent pas l'expression du tout. Les œuvres d'architecture ont donc un caractère d'après leur but distinct, qui est déterminé par l'action vitale de l'espace englobé ; et ce but n'est jamais de réaliser extérieurement une idée née de la phantaisie. La beauté primaire est liée à la pure matérialisation de l'idée, la secondaire aux proportions exactes des parties, et le rapport de ces deux est lié à la domination et la compréhension qu'a l'architecte des lois qui régissent son œuvre.

A SUIVRE.

CONTENU.



COMPARTIMENT ROYAL DANS LA GARE CENTRALE D'AMSTERDAM. PLAN.

PLANCHE 54—58. Projet d'étude pour une maison du peuple.

Le peuple, vivant dans une communauté harmonieuse se bâtira des refuges, dans lesquels il pourra se réunir dans des buts différents, où à des moments donnés il peut se concentrer. Comme des monuments desquels la science et l'art font rayonner leur lumière sur les foules, ils s'élèveront haut audessus de leur entourage, et seront les centres d'où sort le lien qui lie les peuples.

Alors une maison du peuple pourrait de nouveau être aussi une construction populaire.

PLANCHE 54. Plan.
PLANCHE 55 et 56. Façades.
PLANCHE 57. Coupe sur la salle d'auditions et la salle de fêtes.
PLANCHE 58. Coupe sur la salle d'auditions et la Bibliothèque.
Octobre 1894. W. C. Bauer.

■ ■ ■

PLANCHE 59—63. Maison de corporation pour Architectes. Projet fait pour un concours de la corporation „Architectura" à Amsterdam. D'après le programme le bâtiment doit être construit au coin de deux rues dans une grande ville

PLANCHE 59. Plans, rez-de-chaussée: salle de dégustation avec cuisine et accessoires. 1° Etage. Salle de réunion ; local de société et chambre de direction. 2° Etage. Salles d'exposition avec la lumière venant de côté et du haut, et Bibliothèque 3° et 4° Etages. Salles d'études et ateliers.
PLANCHE 60—61. Façades.
PLANCHE 62. Coupes.
PLANCHE 63. Vue perspective. K. de Bazel.



COMPARTIMENT ROYAL DANS LA GARE CENTRALE D'AMSTERDAM. DR. P. J. H. CUYPERS.



COMPARTIMENT ROYAL DANS LA GARE CENTRALE D'AMSTERDAM

DR. P. J. H. CUYPERS.

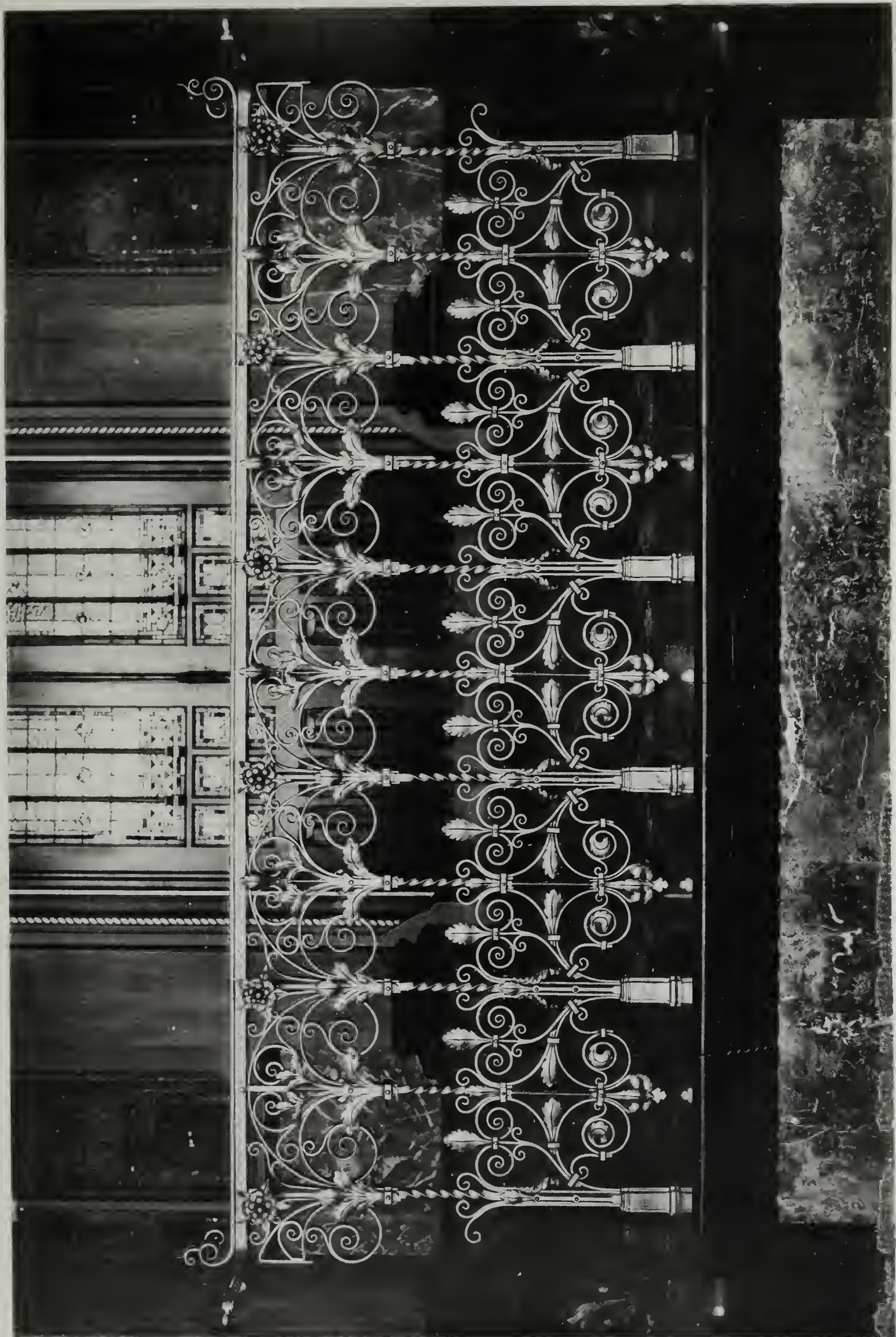


COMPARTIMENT ROYAL DANS LA GARE CENTRALE D'AMSTERDAM. DR. P. J. H. CUYPERS.

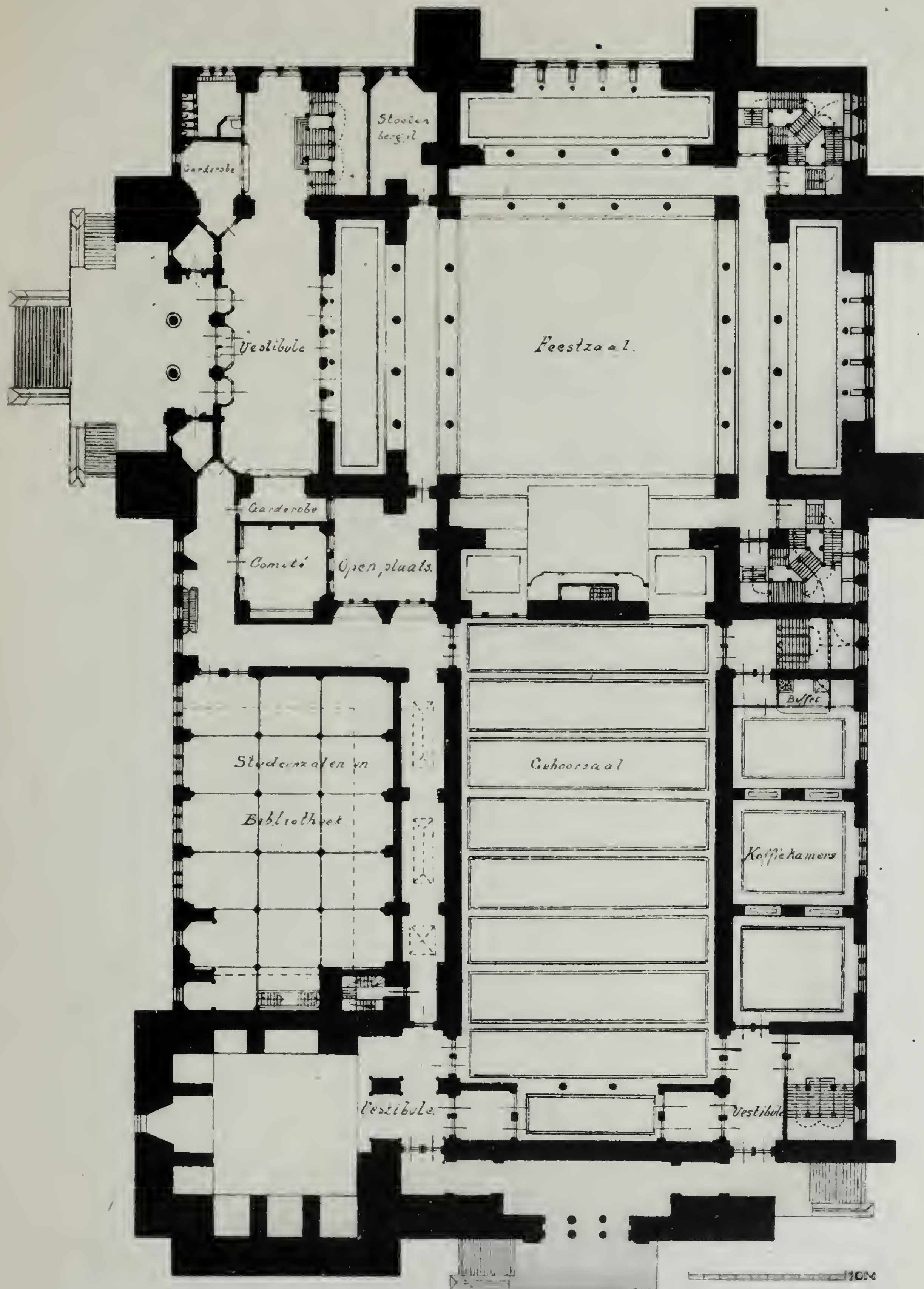


COMPARTIMENT ROYAL DANS LA GARE CENTRALE D'AMSTERDAM

DR P. J. H. CUYPERS.



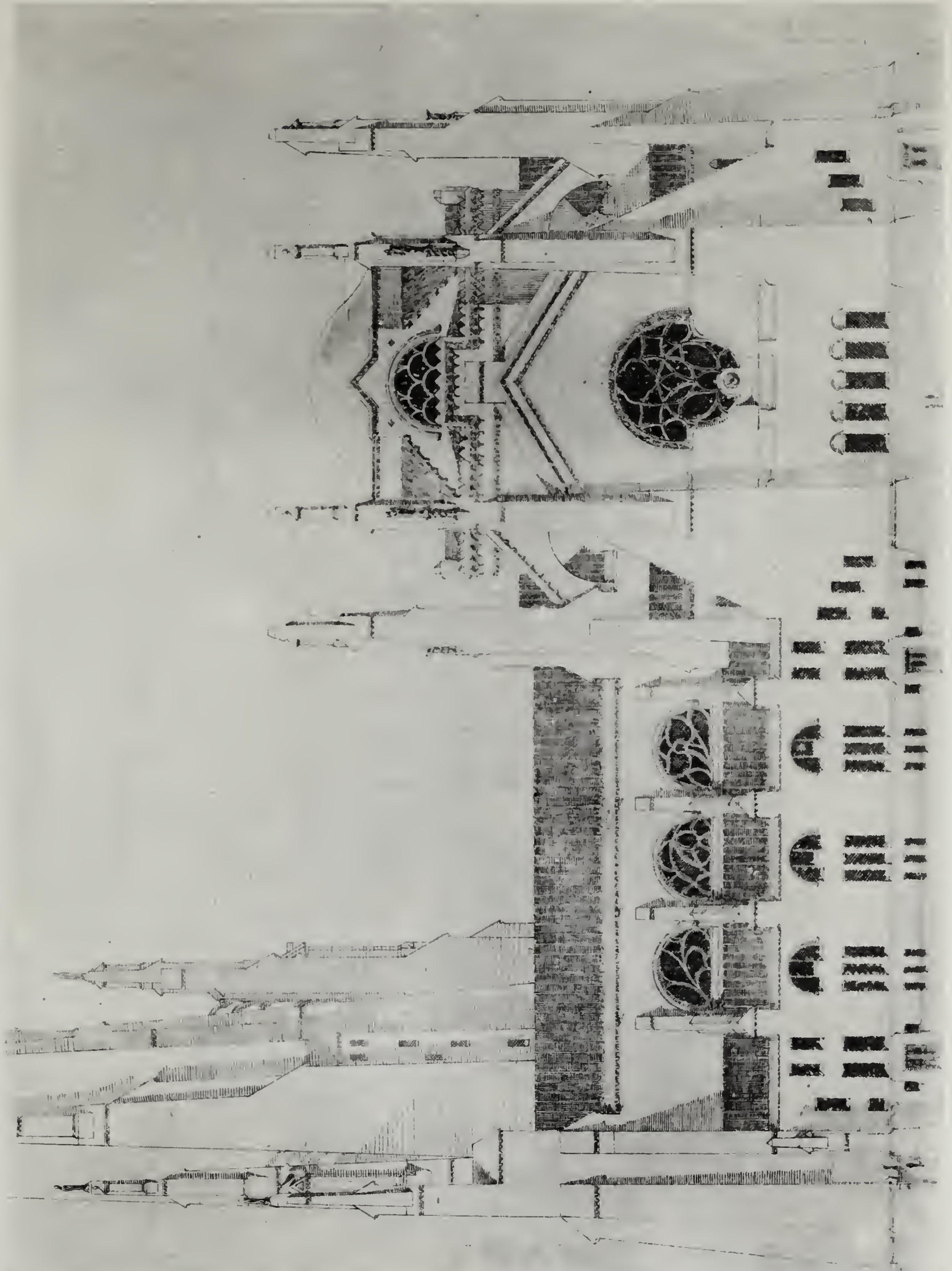
COMPARTIMENT ROYAL DANS LA GARE CENTRALE D'AMSTERDAM. DR. P. J. H. CUYPERS.



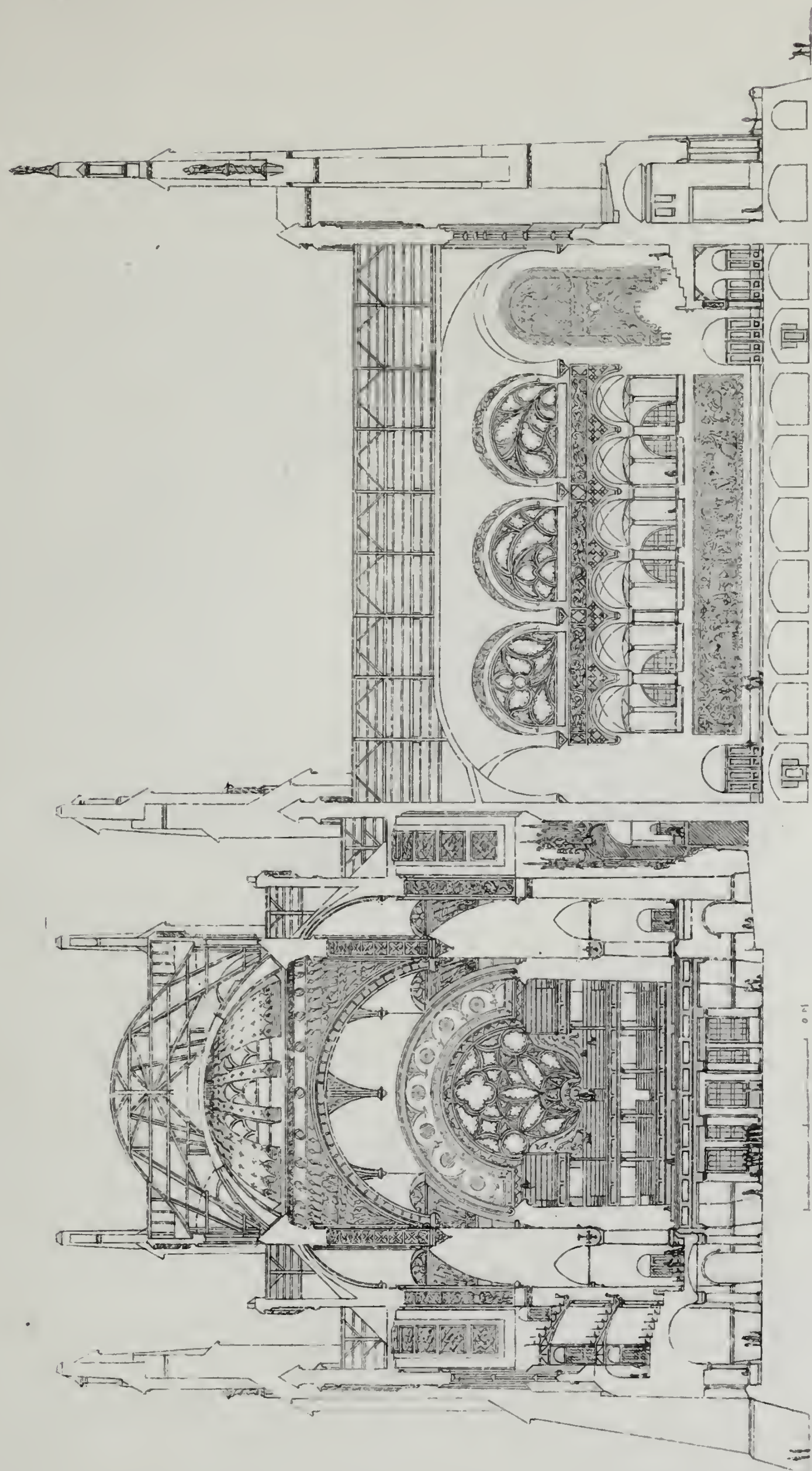
PROJET POUR UNE MAISON DU PEUPLE. W. C. BAUER.



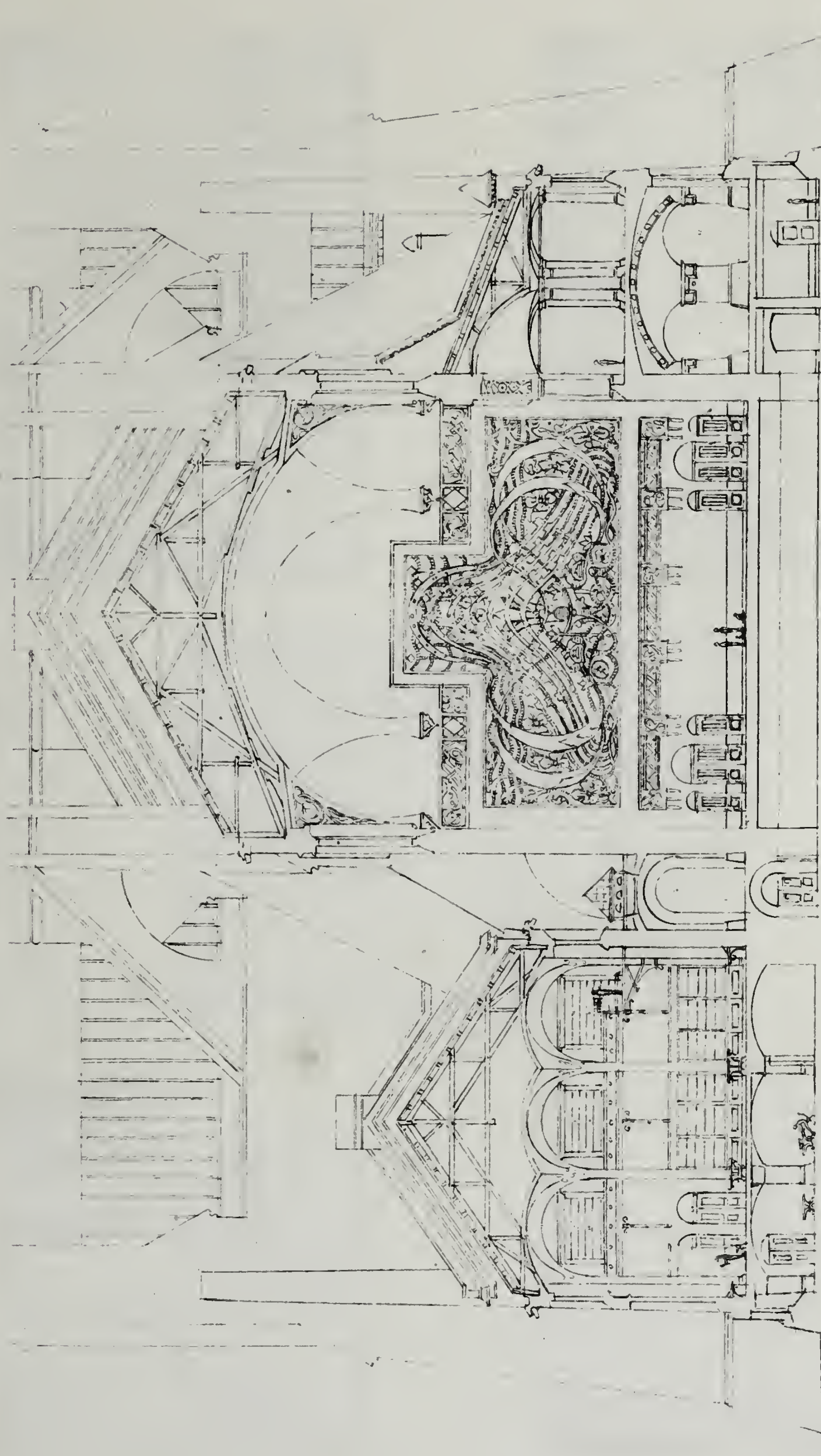
PROJET POUR UNE MAISON DU PEUPLE. W. C. BUER.



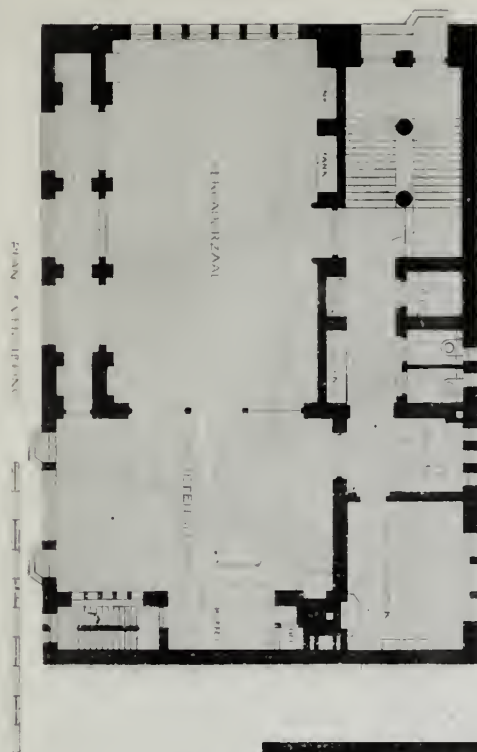
PROJET POUR UNE MAISON DU PEUPLE. W. C. BAUER.

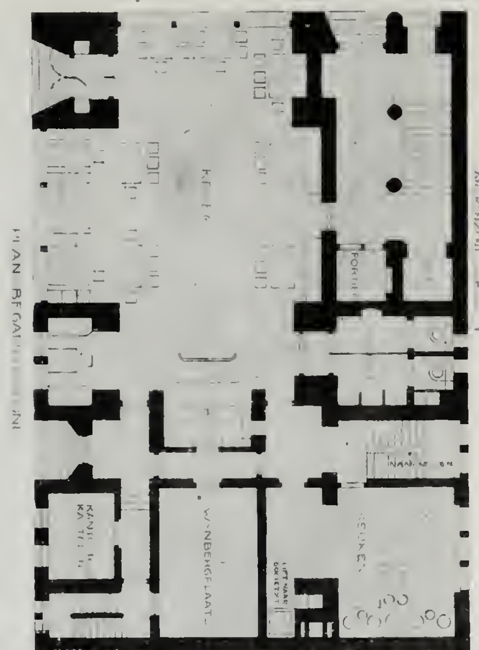


PROJET POUR UNE MAISON DU PEUPLE. W. C. BAUER.



PROJET POUR UNE MAISON DU PEUPLE. W. C. BAUER.





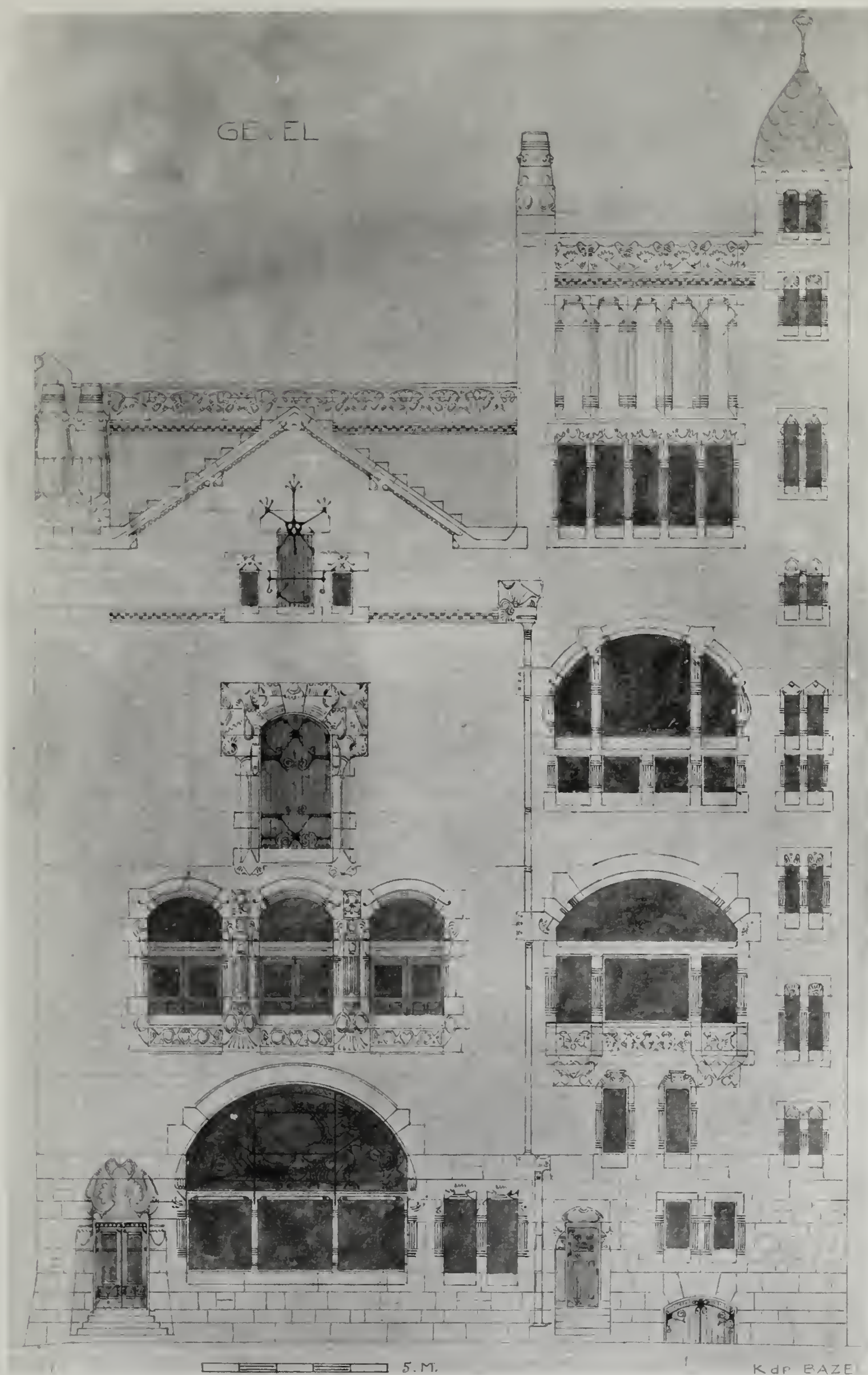


PLAN 2E VERDIEPING

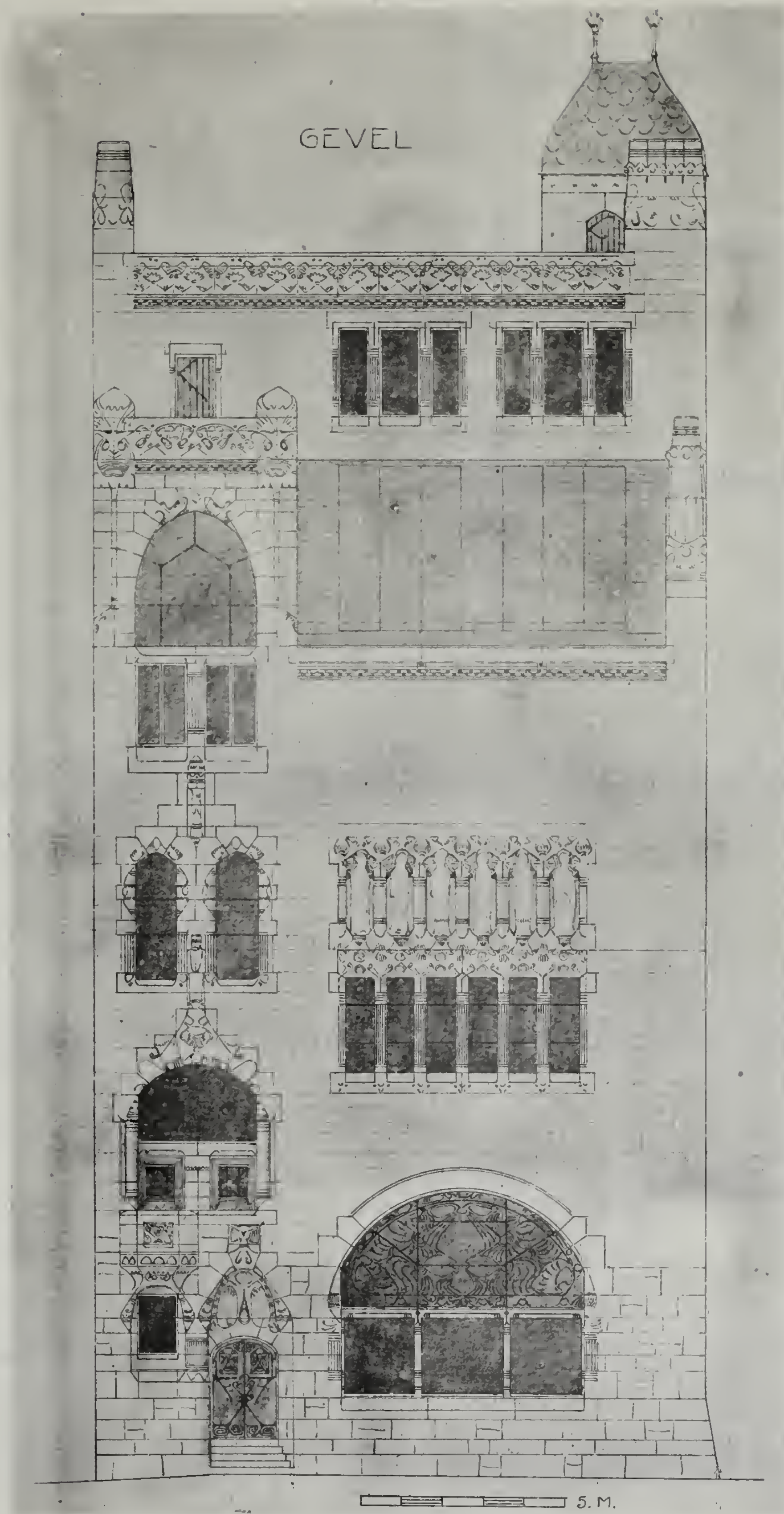




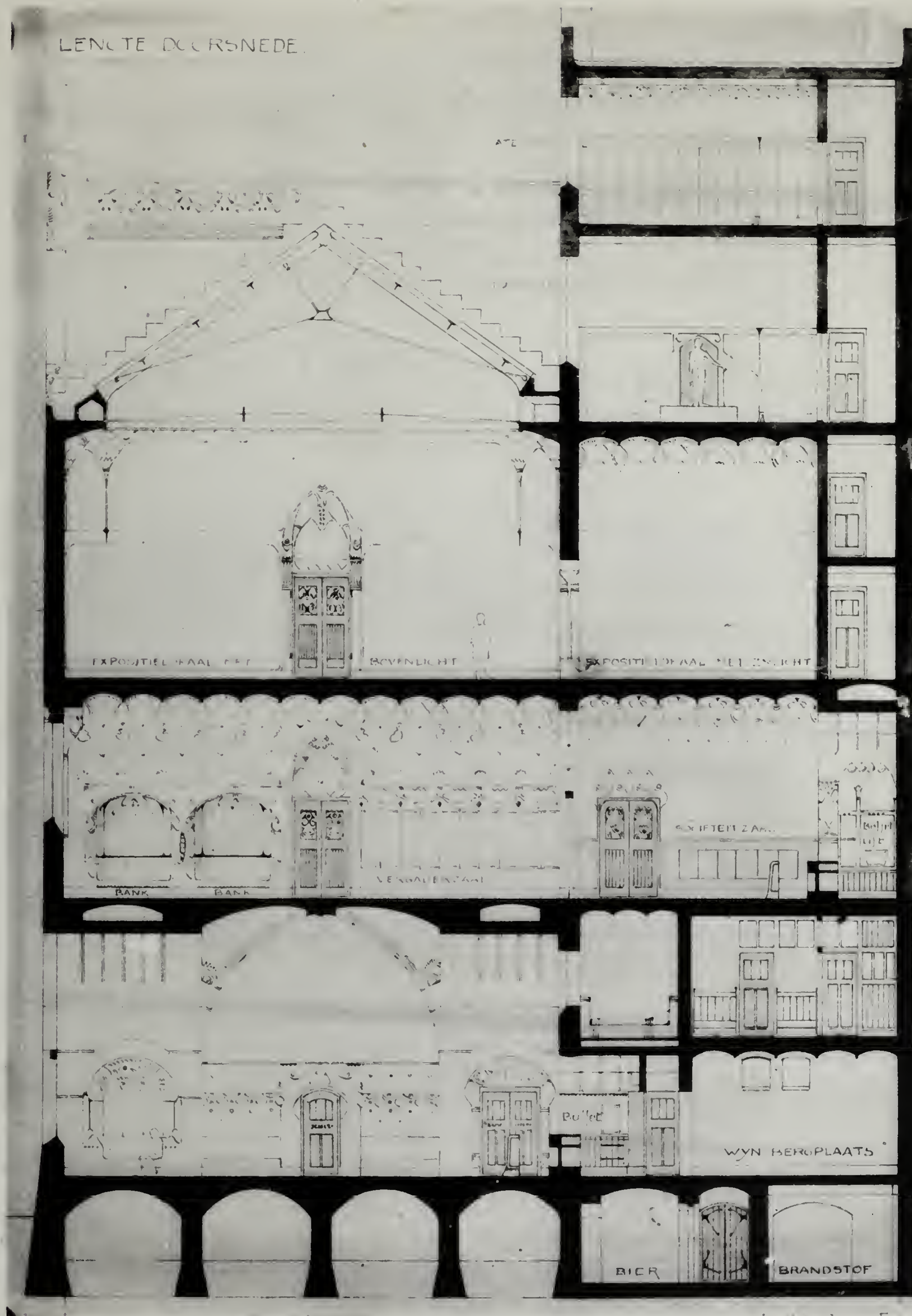
MAISON DE CORPORATION POUR ARCHITECTES. K. DE BAZEL.



MAISON DE CORPORATION POUR ARCHITECTES.



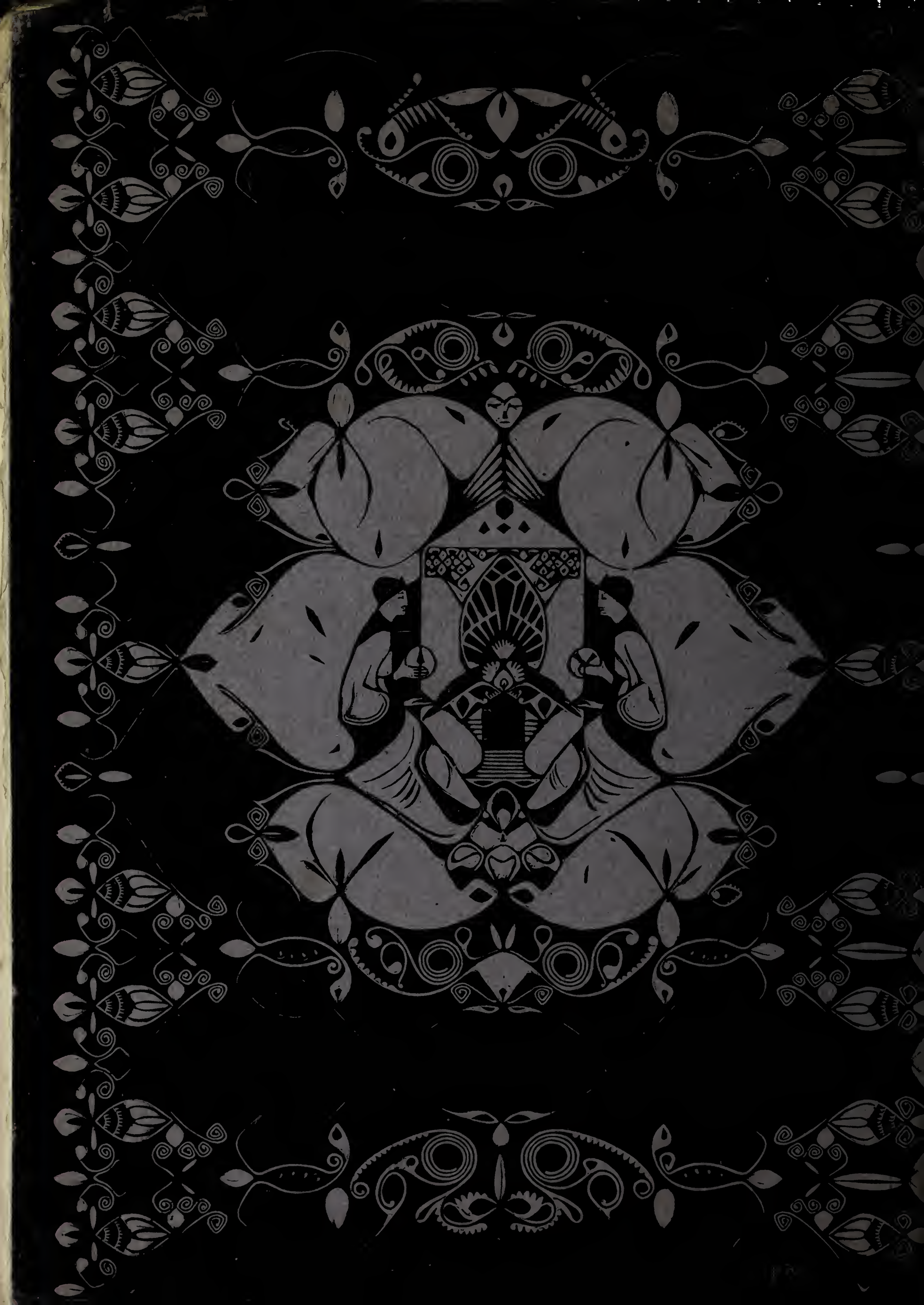
MAISON DE CORPORATION POUR ARCHITECTES. K. DE BAZEL.



MAISON DE CORPORATION POUR ARCHITECTES



MAISON DE CORPORATION POUR ARCHITECTES. K. de BAZEL



LIVRAISON V | 1898 | SEPTEMBRE

REVUE BIMESTRIELLE DE L'ART ANTIQUE ET MODERNE

BOUW EN SIER KUNST

EDACTIE
BA &M·LAUJEPIKS
MSTERDAM

UITGEVER
H. KLEINMANN EN CO
TE HAARLEM

BOUW- EN SIERKUNST

BOUWKUNST. (VERVOLG.)

Het monumentale Bouwwerk zal in zijn innerlijk bouwende lijnen, de begrenzing en omschrijving moeten geven van het wezen der idée, waarvan het de lichaamsvorm is; en daartoe moeten berusten op den grondvorm, die in de meest mogelijke volkomenheid den eigen aard van dat wezen uitdrukt; aldus de ruimte insluitende, deze tot centrum van kracht vormende, waaruit zich als zoovele stralen, aan het oppervlak de gedeelde eigenschappen van het omsloten wezen, in schoonen vorm toonen; dat wezen bindend en tevens openbarend door de diens vorm projecteerende begrenzing. Zoo wordt, den uiterlijken bouw — den voltooiden vorm — de zintuigelijke uitdrukking en omkleeding dier ontwikkelde aspecten, het doel en wezen naar buiten uitsprekende door organen, welke evenals die der georganiseerde wezens in aansluiting met de omgeving hunne functien vervullen.

Deze Bouwkunst vertegenwoordigend en openbarend de onzichtbare natuurorde, ontleent zijn grondstof aan de zichtbare verschijnselen, terwijl de wetten volgens welke deze elementen in elkander grijpen, analoog zijn aan die, welke de wording van alle geschapen dingen beheerschen. Wanneer dan de natuurwet, dat alle dingen gevormd worden door hun eigen aard of wezen, dit volkomen belichamend en uitdrukkend, ook voor dit menschenwerk gelden moet, dan dient den bouwmeester op de eerste plaats, de kennis van aard en karakter van het door zijn werk te belichamen idée; bij zijn schepping staan de eischen van dien aard voorop en bepalen den innerlijken bouw, die eerste uitdrukking vindt in maat en verhouding.

De verbinding van twee tegengestelde toestanden — stabiliteit en beweeglijkheid —, die als hoofdfactor in de bouwkunst optreedt, is in bepaalde en wisselende verhoudingen aan alle dingen eigen; evenals deze verhouding, van elke ter vormconcretie bestemde gedachte, het karakter bepaald. Eene vormuitdrukking daarvan, zijn de bouwende elementen aan zekere geometrische grondvormen eigen. De assen en richlijnen, wier natuurlijken bouw en richting bepaald zijn door de kracht, besloten in de hen genereerende kiem, zijn de lichamelijke projectie dier kracht in de ruimte, bevattend en zintuigelijk uitdrukkend de elementen van rust en beweging en van de verbinding dezer beide, het leven; en alle karakter en aard, een fase van het leven, eene verbinding in zekere maatverhouding dier elementen zijnde, bestaan tusschen de richtingen welke deze uitersten voorstellen ook alle vormkarakters.

SAMENSTEL-MATERIAAL. De dubbele natuur van alle geschapen dingen, moet ook door een tweevoudigen structuur in elk werk zijn uitgedrukt; deze kan onderscheiden worden in, innerlijke of bouwende — vormgevende —, en uiterlijke of samenstellende, — hoogere en lagere —. De innerlijke structuur is die van de ziel, direct verbonden aan idée. De bouw die de eerste vorm bepaald, zich uitdrukkende in verhouding, is aldus voertuig der idée, en die ziel zal in elk deel door haar bouw beheerscht, de rythmus voortbrengen die het geheele werk doordringt.

De uiterlijke of lagere structuur — het samenstel — bepaald de betrekking der samenstellende deelen onderling en strekt zich uit, van het vaststellen der vorm, die afhankelijk is van het materiaal, tot het verband der deelen het werk stempelend tot bruikbaarheid en soliditeit. Deze twee welonder-

scheiden begrippen vormen om zoo te zeggen, — de wezenlijke structuur — en, in volkomen harmonie, d. i. in hun werkelijk natuurlijke verhouding, in éen werk aanwezig zijnde, zoo zal dat werk aan alle voorwaarden voldoen. Alleen wanneer „structuur" in dezen zin verstaan wordt, is de uitspraak; dat elke vorm die niet de uitdrukking is van de structuur, geen rede van bestaan heeft, volkomen waar; maar dan kan zulks ook nooit beteekenen, dat materiaal en samenstel de eerste plaats innemen.

Wanneer het materiaal voor ons werk gebezigd wordt is het afgestorven van zijn natuur; in zekeren zin dood en het groeiende leven geheel achter zich latende, behoudt het nochtans de eigenschappen door dat leven in zijn wording bepaald. In het werk wordt het begaafd met een tweede leven, in verschijning en doel geheel verschillend van het eerste. Met deze beide omstandigheden moet bij de toepassing worden rekening gehouden, zoodat ook daarin harmonie ontstaat; want bij onoordeelkundig toepassen kan het een zoodanig inwerken op het ander, dat het beoogde effect te niet gedaan wordt. Elk materiaal heeft direct opvallende eigenschappen, het zijn meestal dezen waarnaar de toepassing moet worden geregeld; zooals bij het hout zijn rechtopgaanden groei, bij steen zijn vorming in horizontale richting of kristallijn. Steen behoudt naar den aard van zijn natuurlijken toestand, rust en stabiliteit, hout naar zijn groei leven en beweeglijkheid. Zij wijzen alzoo den weg en bepalen de functiën die het soort kan vervullen; deze moeten echter in het werk niet domineeren, maar naar hun aard zoodanig geëerbiedigd, dat zij de waarheid getrouw blijven. Onafhankelijk van materiaal en samenstel kan d e n v o r m niet worden bepaald, maar deze, zuiver de idée belichamend zal steeds gene beheerschen.

ARBEID-UITVOERING. Het doel van den arbeid, in wijder zin één met dat der kunst, openbaart zich in puren vorm, waar de materieele met den geestelijken noodzaak, samenvalt. Waar den arbeid geheel is gewijdt aan den dienst van het ideaal en kunstwerken voortbrengt, vindt hij zijn hoogste uitdrukking en openbaart zich zijn wezenlijk doel; de verheffing en ontwikkeling der lagere dingen, tot die hoogte, waar zij bezield kunnen worden door den overzwevenden eterischen glans der schoonheid. Zoodat, der menschen werk deze schoonheid belichamend, in lengten van tijden de heerlijkheid van haar goddelijk wezen openbaart. Ook ligt in den arbeid het middel voor den mensch, ter ontwikkeling zijner zielseigenschappen en hoogere aspiratiën, waardoor hij in staat wordt zijne geestelijke natuur te openbaren en zijn werk daaraan te doen beantwoorden. In de bewerking van materiaal is tevens eene methode te kennen die tot dit laatste leidt, de hand het edelste werktuig heeft de juiste mate van voortbrengkracht, om het denkvermogen — de groote overbrenger — in staat te stellen tot de innerlijkheid van het werk door te dringen; de toewijding aan den arbeid doet de middelen vinden hem beantwoordend aan zijn doel te verrichten, want geloof en toewijding zijn twee stroomen ontsprongen aan denzelfden bron. Arbeid het middel des levens ter beantwoording aan zijn doel, is tevens levensmiddel, maar zeker niet dat alleen.

De aard der elementen en materialen, die voor den bouw en de daartoe medewerkende sierende kunsten dienen, kan op natuurlijke wijze tot de erkenning leiden, hoe de bezieling van het wezen der natuur moet worden

overgebracht op de doode materie; dat den arbeid niet het leven in zijn vollen groei zal moeten betrachten, maar het hoogere aanzicht van het leven, dat de daarin werkende bewegingswetten in evenwicht bevat; zoo, dat het lagere deel, — de verrichtingen des levens, de groeiende beweging zelve —, waar het is uitgedrukt, dat hoogere bevat, draagt en openbaart.

De voorstelling der volmaakte eenheid wordt genadert door een reeks ondergeschikte vormen en verbeeldingen. Het Bouwwerk als geheel is dan symbool en belichaming van de volmaakte harmonie; de arbeid der beeldende kunsten, de herauten en meer begrijpbare woordvoerders; de weg aantoonend welke tot dien staat van rust en evenwicht voert. De uitdrukking van de beweging des levens, gericht op het doel van die beweging zelve, kan dus als middel dienen; het is echter duidelijk dat de uitbeelding (zonder meer) van dat groeiende vervormende leven, lijnrecht tegenovergesteld is aan de materieele rust en monumentaliteit die het hooger leven dragen. Rust en evenwicht is het wezen van den bouwenden steen, volmaakt middel, beantwoordend aan hetgeen moet worden uitgedrukt; ornamentiek moet zich daarbij aansluiten ter meer voor de zinnen bevattelijke uitdrukking van idée of functie. Zonder deze functioneerende ornamentiek wordt de taal van het werk niet altijd in voldoende mate door de zinnen verstaan. Deze accentueering door de beeldende kunsten is noodzakelijk of niet, naar gelang meer of minder directe werking noodig is, of 't werk is ter leering of stichting, als betoog of contemplatief.

Steeds is het werk der sierende kunst, die met den geest der architecturale vormen volkomen samenstemt, d. i. met hare schoonheidswetten harmonieert, nuttig; evenals bij georganiseerde wezens door de werkzame zintuigen, de gemeenschap met de omgeving bewerkstelligt wordt. Deze sierende kunst kan, door de gezichtsorganen overgebracht, nog velerlei innerlijke vermogens als medium kiezen; de verbeelding, de phantasie, het verstand, voerende tot het geestelijk inzicht tot welks opwekking het werk is voortgebracht.

In monumentaal werk zal sierend ornament zich daar voornamelijk bevinden, waar meer nadrukkelijk, het verstand of de zinnen aangrijpend, een functie of doel moet worden uitgesproken, of waar tegengestelde vormelementen met elkaar in contact komende, eene zekere werking veroorzaken. Om dit te veraanschouwelijken kan het voorbeeld uit de natuur als symbool dienen, zoo, dat het motief aan de toepassing zin ontleent.

Door de uitvoering, het stoffelijk vormgeven aan het gedachte-plan, kan de gedachte volkomen worden uitgedrukt, opgevoerd en suggestief gemaakt, of ten deele vernietigd en onkenbaar worden. De uitvoerder geeft oogenschijnlijk slechts weer, wat het plan bevat, dat de juiste verhoudingen en vormen bepaald heeft; hij ziet en openbaart slechts den geest van het plan, doch in de uitvoering geleid hem zijn eigen gevoel, gedrongen in dat van den leidenden schepper, hij is daarin zich zelve door toewijding aan den arbeid. Het gevoelsoverbrengende element ligt dan ook in de werkzaamheid der uitvoering, welke de geestelijke bezielende vonk grijpt en tot hoogst mogelijke uitdrukking zoekt te brengen. Hetzelfde idée schijnt daarom dood of levend naar de wijze waarop het tot de zichtbare werkelijkheid is gebracht.

Augustus 1898. K. DE BAZEL.

ANTIEKE WERKEN.

PLAAT 64. Tjandi Bima gelegen op het Djeng plateau op de noordkust van Java. Brahmaansch bouwwerk.

Plattegrond.

PLAAT 65. Tjandi Kali Bening bij Kalassan, Buddhistisch bouwwerk, ± 9e eeuw n. c. Plattegrond in den vorm van een grieksch kruis met uitspringende hoeken. Deze tempel was gelegen op een terras, dat nu verdwenen is en waartoe 4 naar de windstreken gelegen trappen toegang verleenden.

PLAAT 66. Oostelijke ingang van Tjandi Kali Bening bij Kalassan, onderdeel van pl. 65.

PLAAT 67. Beeld van Sjiewa voorkomende in den Sjiewatempel der Prambanan tempelgroep. Deze groep bestaat uit twee reien ieder van drie tempels, daaronder is de tempel aan Sjiewa gewijd, bijgenaamd Tjandi Loro Djonggrang de grootste. Bouwwerk van gemengd-Brahmaansch en sjievaïtisch karakter.

PLAAT 68. Beeld van een Bodhi-satwa. Deze drie beelden vormen te samen eene groep in den Tjandi Mendoet. Buddhistisch bouwwerk.

PLAAT 69. Fig. 1. Beeld van een Bodhi-satwa.
Fig. 2. Beeld van een Bodhi-satwa.

PLAAT 70. Twee Bodhisatwa's van Tjandi Plaosan, Buddhistisch bouwwerk.

MODERNE WERKEN.

PLAAT 71. Twee bloempotten van gebakken en daarna geglazuurd aardewerk.

PLAAT 72. Schaaltje en melkkan van gebakken en daarna geglazuurd aardewerk.

PLAAT 73. Fig. 1. Drie kleine potjes van „grès", het sterkste en beste baksel voor aardewerk.
Fig. 2. Bloempot van gebakken aardewerk, niet geglazuurd.

PLAAT 74 Groepje en gebakken aardewerk niet geglazuurd, met verschillende kleuren, de kleuren zijn ontstaan door bijeenvoeging van verschillende soorten van klei.

PLAAT 75. Verschillende beestjes van aardewerk, deze werden eerst met glazuur overgoten en daarna gebakken.

De hoofdvormen der potten enz. zijn eerst op eene trapschijf gedraaid en daarna terwijl de klei nog nat is, werd de versiering erop geboetseerd. De voorwerpen van „grès" pl. 72 fig. 1. vereischten een hoogen warmtegraad en de heer Mendes da Costa, te Amsterdam, die al deze voorwerpen ontwierp en zelf uitvoerde, deed zich voor de vervaardiging dezer producten een oven bouwen.

ARCHITECTURE. (Suite).

L'œuvre monumentale devra, dans ses lignes constructives intrinsèques, délimiter et paraphraser la nature de l'idée dont elle est la forme corporelle; et pour cela, reposer sur la forme fondamentale qui exprime dans la plus grande perfection possible, la caractère de cette nature; enclavant l'espace transformant celui-ci en un centre de forces, d'où, comme autant de rayons à la surface, se montrent, en de belles formes les qualités séparées de l'être enveloppé; liant et manifestant tout à la fois cet être, par la limitation projetant, la forme de celui-ci. C'est ainsi que la structure extérieure — la forme complétée — devient l'expression et l'encasement organique de ces aspects développés, exprimant le but et l'être extérieurement par des organes, qui de même que ceux des êtres organisés remplissent leur fonctions en connexion avec l'entourage.

Cette architecture représentant et manifestant l'ordre invisible de la nature, tire matière première des phénomènes visibles, tandis que les lois d'après lesquelles ces éléments concordent entre eux sont analogues à celles qui régissent le devenir de toutes les choses créées; si alors cette loi de la nature, que toutes les choses sont formées par leur caractère, exprimant et informant complètement celui-ci, doit aussi concerner cette œuvre de l'homme, alors, ce qui en premier lieu sert l'architecte, c'est la connaissance de la nature et du caractère de l'idée à matérialiser par son travail; dans sa création les exigences de cette nature se trouvent en tête et déterminent la structure intrinsèque, qui trouve sa première expression dans la mesure et dans la proportion.

L'union de deux conditions opposées, la stabilité et la plasticité, qui se présentent comme facteurs principaux en architecture, est une qualité propre a toute chose dans des proportions déterminées et variantes, de même que cette proportion détermine le caractère de toute pensée destinée à être concrétée dans la forme. Une expression formelle de ceci se trouve dans les éléments structurales propres à certaines formes fondamentales géométriques; les axes et les lignes dirigeantes dont la construction et la direction naturelles sont déterminées par la force contenue dans le germe qui les génère, sont la projection corporelle de cette force dans l'espace, comprenant et exprimant organiquement les éléments de repos et de mouvement, et de l'union de ces deux, la vie; et tout caractère et nature étant une phase de la vie, une union de ces éléments dans certaines proportions de mesure, tous les caractères de formes existent aussi entre les directions représentées par ces extrêmes.

COMPOSITION-MATERIAUX. La dualité de la nature de toutes choses créées, doit aussi être exprimée dans toute œuvre par une double structure; celle-ci peut être distinguée en intrinsèque ou formative — et extérieure ou constructive — supérieure et inférieure. La structure intrinsèque est celle de l'âme, émanée directement de l'idée. La construction qui détermine la première forme, s'exprimant par la proportion, est ainsi véhicule de l'idée, et cette âme produira dans toute partie régie par sa structure, le rythme qui imprègne toute l'œuvre.

La structure extérieure ou inférieure — la composition — détermine le rapport des parties composantes entre elles et s'étend depuis la détermination de la forme, qui est dépendante des matériaux, jusqu'au rapport des parties qui caractérisera l'œuvre comme utile et solide.

Ces deux notions bien distinctes forment pour ainsi dire, — la structure réelle, — et, si dans une œuvre elles sont en parfaite harmonie, c. a. d. dans leurs proportions absolument naturelles, cette œuvre répondra à toutes les conditions. Ce n'est que lorsque „structure" est compris dans ce sens, que l'énoncé „toute forme qui n'est pas indiquée par la structure, doit être repoussée", est parfaitement vraie; mais alors ce ne pourra aussi jamais signifier que matériaux et composition prennent la première place.

Lorsque les matériaux sont employés dans nos travaux, ils ont perdu leur nature; en quelque sorte morts et laissant la vie croissante derrière eux, ils conservent néanmoins les qualités déterminées par cette vie dans leur évolution. Dans l'œuvre, ils sont doués d'une seconde vie, toute différente en apparence et en but de la première. Dans l'application il doit être tenu compte de ces deux circonstances; de sorte que la aussi naisse l'harmonie, l'une pouvant, par une application injudicieuse, tellement influer sur l'autre, qu'elles détruisent l'effet visé. Toute matière a des propriétés qui frappent directement; ce sont généralement ces propriétés dont l'application doit être réglée; comme dans le bois; la croissance verticale; dans la pierre la formation, dans la direction horizontale. La pierre conserve, suivant le caractère de sa condition naturelle le repos et la stabilité; le bois, d'après sa croissance, la vie et la plastisité. Elles montrent ainsi la voie et déterminent les fonctions que peut remplir l'espèce; elles ne doivent certes pas dominer dans l'œuvre; mais être respectée d'après leur caractère, de façon à rester fidèles à la vérité. Indépendamment des matériaux et de la composition la f o r m e ne peut être déterminé; mais matérialisant nettement l'idée, elle dominera celles-là.

■ ■ ■

TRAVAIL-EXECUTION. Le but du travail, qui dans un sens étendu est ún avec celui de l'art, se manifeste dans une forme pure, là où la nécessité matérielle et spirituelle se rencontrent. Là où le travail est complêtement voué au service de l'idéal et produit des œuvres d'art, il trouve sa plus haute expression et manifeste son but réel; l'élévation et le développement des choses inférieures à l'hauteur, ou elles peuvent être animées par l'éclat étherique de la beauté; de sorte que l'œuvre humaine donnant un corps à cette beauté, manifestera dans la durée des temps, la splendeur de sa nature divine. Dans le travail se trouve aussi pour l'homme, le moyen de développer ses qualités animiques et ses aspirations élevées, par lesquelles il devient en état de manifester sa nature spirituelle et de faire répondre son travail à celle-ci. Dans le manipulation des matériaux se trouve aussi une méthode qui conduit à celà; la main, les plus noble outil, est proportionnée à la force productrice, pour permettre à la raison, — le grand transmetteur — de pénétrer dans l'âme de l'œuvre; la dévotion au travail fait trouver les moyens pour l'exécution conforme à son but, car la foi et la dévotion sont deux courants née de la même source. Le travail, le moyen de la vie pour répondre à son but, est aussi un moyen d'existence, mais certes pas cela seul.

Le caractère des éléments et matériaux employés dans la construction et dans les arts décoratifs qui y concourent, peut d'une manière naturelle mener à la reconnaissance de la façon dont l'être de la nature doite être transmis

à la matière inerte; que le travail ne doit pas considérer la vie dans sa pleine croissance, mais cet aspect supérieur de la vie, que contient équilibré les lois du mouvement qui y fonctionnent; de telle manière, que la partie inférieure, — les fonctions vitales, le mouvement croissant lui-même, — là où ils sont exprimés, comprenne, supporte et manifeste cet aspect supérieur.

La représentation de l'unité parfaite est atteinte par une série de formes et de figures subordonnées. L'œuvre architecturale est alors symbole et personification de l'harmonie parfaite; le travail des arts décoratifs, le porte parole, conscient et plus compréhensible; montrant le chemin qui conduit à cet état de repos et d'équilibre. L'expression du mouvement de la vie peut ainsi, dirigé sur le but de ce mouvement même, servir de moyen; il est d'ailleurs clair que l'action de représenter (sans plus) cette vie croissante transformante, est diamétralement opposée au repos matériel et à la monumentalité, qui supportent la vie supérieure. Le repos et l'équilibre sont la nature de la pierre constructive, moyen parfait, répondant à ce qui doit être exprimé, l'ornementation doit se joindre à ceci pour l'expression plus compréhensive pour les sens de l'idée où de fonction. Sans cette ornementation active, le language de l'œuvre n'est pas toujours compris d'une façon satisfaisante par les sens. L'accentuation par l'art décorative est où n'est pas nécessaire suivant qu'il faut une action plus ou moins directe, ou l'œuvre sert à l'enseignement ou à l'édification, comme démonstration, etc.

L'action de l'art décoratif, qui est parfaitement d'accord avec l'esprit des formes architecturales, c. a. d. s'harmonise avec leurs lois d'esthétique, est toujours utile; de même que chez les êtres organisés les rapports avec l'ambiance sont rendus possibles par l'activité des organes des sens. Cet art décoratif, transmis par les organes de la vue, peut encore choisir comme medium plusieurs facultés intérieures; l'imagination, la phantaisie, l'intelligence, menant à la considération spirituelle pour le réveil de laquelle l'œuvre à été produite.

Dans le travail monumental, l'ornement décoratif ne se trouvera que là où, frappant plus spécialement l'intelligence ou les sens, il s'agit d'exprimer une fonction ou un but; ou là où des éléments opposés, venant en contact, produisent un certain effet; pour rendre ceci visible, l'exemple tiré de la nature pourra servir de symbole, de sorte que le motif empruntera son signification à l'application.

L'exécution est la corporification matérielle du plan mentale; par cette reproduction dans la matière la pensée peut être parfaitement exprimée, exécutée et rendue suggestive, ou elle peut être détruite en partie et être rendue méconnaissable. L'exécuteur ne rend apparemment que ce qui est compris dans le plan mentale, qui a déterminé les proportions et les formes exactes; il voit et révèle l'esprit du plan, cependant dans l'exécution il est guidé par son propre sentiment, qui a pénétré celui du créateur; il y est lui-même, par son dévouement à ce travail. L'élément transmetteur du sentiment se trouvera donc dans l'activité de l'exécution, qui saisit l'étincelle spirituelle animatrice et cherche à lui donner l'expression la plus élevée. La même idée parait ainsi inerte ou vivante, d'après la façon donc elle est produite à la réalité visible.

Août 1898. K. de Bazel.

OUVRAGES ANTIQUES.

PLANCHE 64. Tjandi Bima situé sur le plateau de Djeng sur la côte septentrionale de Java. Construction brahmanique.


Plan.

PLANCHE 65. Tjandi Kali Bening près de Kalassan. Construction buddhiste ± 9e siècle plan en forme de croix grecque. Ce temple était situé sur une terrasse, disparue maintenant, et vers laquelle conduisaient 4 escaliers orientés.

PLANCHE 66. Entrée-est de Tjandi Kali Bening près de Kalassan, partie de pl. 65.

PLANCHE 67. Statue de Çiwa, se trouvant dans le temple de Çiwa du groupe de temples de Prambanan. Ce groupe se compose de deux rangées, chacune de trois temples. Parmi ceux-ci se trouve le temple, surnommé Tjandi Loro Djonggrang consacré à Çiwa; c'est le plus grand. Construction de caractère mêlé.

PLANCHE 68. Statue d'un Bodhisatwa.

PLANCHE 69. Fig. 1 Statue d'un Bodhisatwa.
Fig. 2 Statue de Boudha.
Ces trois statues forment ensemble un groupe dans le Tjandi Mendoet. Architecture Buddhique.

PLANCHE 70. Deux Bodhisatwa's de Tjandi Plaosan. Architecture Buddhique.

OUVRAGES MODERNES.

PLANCHE 71. Deux vases à fleurs en terre cuite et émaillées après cuisson.

PLANCHE 72. Petite coupe et cruche à lait en terre cuite et émaillée.

PLANCHE 73. Fig. 1. Trois petits pots en grès la meilleure et la plus solide cuisson pour poteries.
Fig. 2. Vase à fleurs en terre cuite, non émaillée.

PLANCHE 74. Petit groupe en terre cuite non émaillée avec différentes couleurs. Les couleurs sont obtenues par le mélange de différentes espèces d'argile.

PLANCHE 75. Petits animaux variés en terre. Ceux-ci furent d'abord couverts d'émail, puit cuits.

La forme fondamentale de ces vases etc., est d'abord modelée sur un tour à potier; ensuite, pendant que l'argile est encore humide, les ornements y sont modelés. Les objets en grès pl. 72 fig. 1 exigent un très haut degré de chaleur; et le sieur Mendes da Costa, à Amsterdam, qui a lui même projeté et exécuté ces objets, s'est fait construire un four pour l'exécution de ces produits.



TJANDI BIMA.

CONSTRUCTION BRAHMANIQUE.



TJANDI KALI. BENING PRÈS DE KALASSAN.



ENTRÉE DE L'EST DE TJANDI KALI-BENING PRÈS DE KALASSAN.

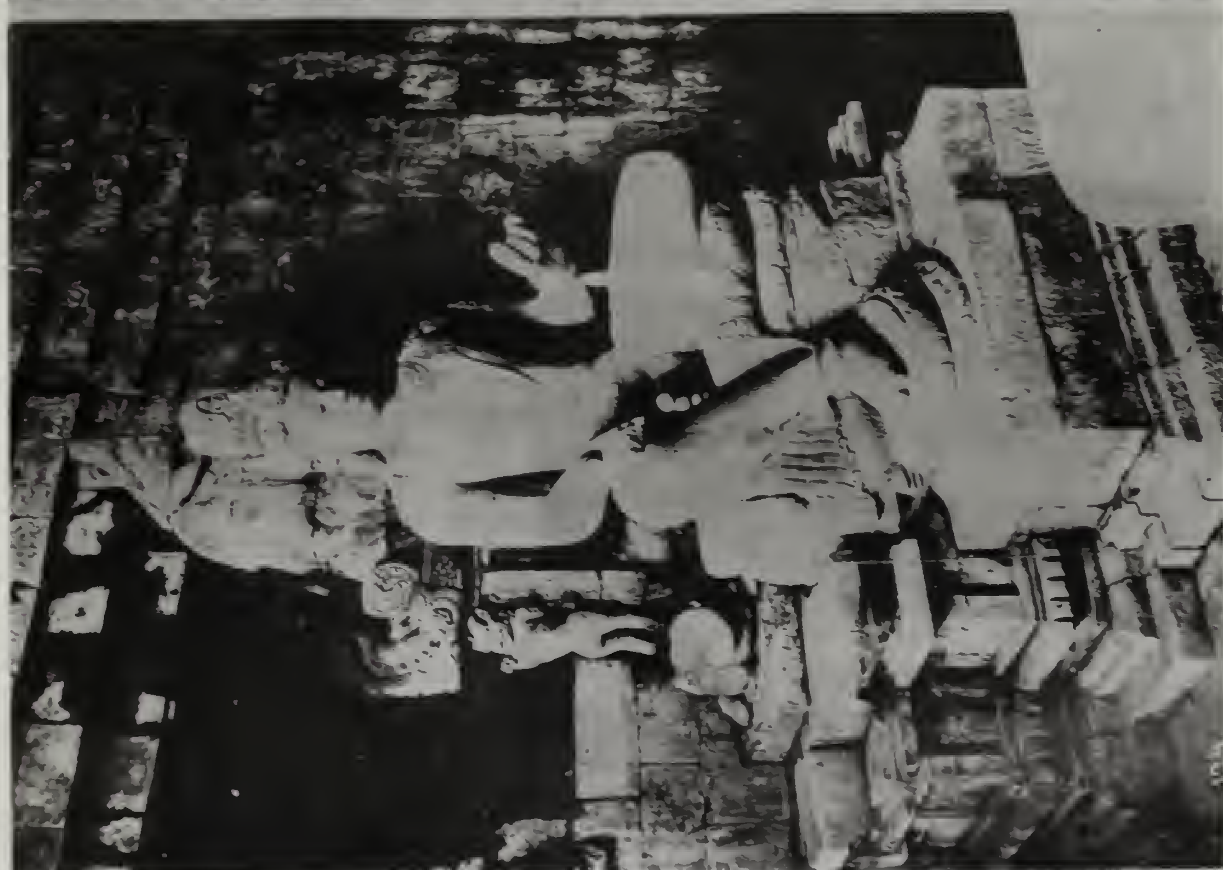


STATUE DE SJIEWA. TEMPLE DE SJIEWA.



STATUE D'UN BODHISATWA





STATUES D'UN BODHISATWA ET DE BUDDHA. TJANDI MENDOET.





DEUX BODDHISATWA'S. TJANDI PLAOSAN.



DEUX VASES A FLEURS. MENDES DA COSTA.





PETITE COUPE ET CRUCHE A LAIT. MENDES DA COSTA.





TROIS PETITS POTS EN GRES ET VASE A FLEUR MENDES DA COSTA.





PETITE GROUPE EN TERRE CUITE.

MENDES DA COSTA.



PETITS ANIMAUX EN TERRE. MENDES DA COSTA.

H. KLEINMANN & Co., KUNSTVERLAG — HAARLEM.


KB

LIVRAISON VI 1898 NOVEMBRE

REVUE BIMESTRIELLE DE L'ART ANTIQUE ET MODERNE

BOUW- EN SIER- KUNST

REDACTIE
K·P·C BAZEL & M·L· LAUWERIKS
TE AMSTERDAM

UITGEVER
H. KLEINMANN EN CO
TE HAARLEM

BOUW- EN SIERKUNST

PERZISCHE METAALWERKEN.

„De oude en nieuwe werken in koper, messing en staal zijn talrijk en zeer de aandacht waard.

„Voorwerpen van staal en messing zijn voor het meerendeel afkomstig van Ispahan; de koperen van Kachan. Goud en zilver worden veel toegepast voor inlegwerk, de voorwerpen in messing zijn meestal „à jour" bewerkt." [1])

„Het perzisch vaatwerk heeft een zeer bepaalde vorm, het is van geel koper en alsdan opengewerkt en versierd met, kwistig aangebracht, bloemornament, waarin mensch en dierfiguren zijn opgenomen, of het is van vertind rood koper, gedreven en geniëlleerd, en dan zeer spaarzaam versierd volgens een vast plan, ik zou bijna zeggen conventioneel; een ander soort is van brons met versieringen (inschriften, arabesken enz.) in zilver, in het lichaam der vaas aangebracht." [2])

„De arabische kunstenaar gebruikt het blad en dooreengestrengelde twijgen, de Pers gebruikt de plant, de bloem en den vogel; .... In de perzische kunst (ontmoeten wij) het grootsche van eene zekere massa gesteld naast het fijne van zekere lijnen, het plantenornament versierd met arabesken is spaarzaam op de vazen aangebracht en de voorstellingen van dier- en mensch-figuren nemen dikwijls eene belangrijke plaats in. [3])

PLAAT 76. Kandelaar van geel koper hoog 28 c.M.

PLAAT 77. Kandelaber gedragen door een olifant, alles van geel koper. Het voorwerp is hoog 1.59 M.

PLAAT 78. Onderdeel van het voorgaande op ware grootte.

PLAAT 79. Bedelnap van geel koper, lengte 41 c.M.

PLAAT 80. Onderdeel van pl. 79. Ware grootte. Dit detail vertoont zeer duidelijk de werkwijze. De opengewerkte partijen zijn uitgehakt, de omtreklijnen met een pons ingeslagen, de achtergrond der ster is met bloemen versierd en de nog overgebleven tusschenruimte eenigszins teruggeslagen, randen en bloemen zijn met de pons zeer eenvoudig en toch effectvol bewerkt.

PLAAT 81. Onderzijde van pl. 79.

PLAAT 82. Voorzijde van een houten kistje met rood leder overtrokken en met geelkoperen platen belegd. Lang 40 c.M. breed 25 c.M.

PLAAT 83. Deksel van pl. 82.

PLAAT 83bis. Zijstuk van pl. 82.

PLAAT 84. Onderdeel van een tafelblad op ware grootte.

De voorwerpen voorgesteld op plaat 76, 82, 83 en 83bis bevinden zich in het Ethnografisch Museum van het Koninklijk Zoölogisch genootschap „Natura Artis Magistra" te Amsterdam, en behooren tot de collectie der Nederlandsche Koloniale Vereeniging welke in 1883 met die van Artis vereenigd werd.

De voorwerpen welke voorkomen op plaat 77, 78, 79, 80, 81 en 84 worden bewaard in het Rijks Ethnografisch Museum te Leiden op het Rapenburg. Deze laatste groep voorwerpen is vermoedelijk vervaardigd tusschen de jaren 1860—1880 en zijn dus producten der nieuwere perzische industrie.

1) Ch. E. de Ujfalvy. Les cuivres anciens du Cachemire. p. 118.
2) Id. p. 10.
3) Id. p. 17.

CUIVRES PERSANS.

„Les travaux anciens et modernes en cuivre, en laiton et en acier sont nombreux et remarquables.

Les fabrications en acier et en laiton sont pour la majeure partie originaires d'Ispahan; ceux en cuivre sont de Kachan. Les incrustations d'or et d'argent sont fréquemment employées, et les objets en laiton sont presque toujours travaillés à jour." 1)

„.... Les aiguières persanes affectent des formes bien définies, elles sont ou en laiton et alors ajourées et décorées d'une infinité de dessins floraux, entremêlés de figures humaines ou animales, ou en cuivre rouge étamé, repoussé et niellé et alors très sobrement décorées d'après des plans voulus, je dirai même conventionnels; d'autres enfin sont en bronze avec des ornements (inscriptions, arabesques, etc.) en argent, incrustés dans le corps du vase."2)

„L'artiste arabe n'imite que la feuille et l'enlacement des tiges; le Persan, la plante, la fleur et l'oiseau;..... Dans l'art arabe nous rencontrons la répétition habile des mêmes motifs, dans l'art persan, la grandeur de certaine masse opposée à la finesse de certaines lignes, de dessins floreaux enjolivés d'arabesques sont sobrement disposés sur la surface des vases et la représentation d'animaux et de figures humaines prennent souvent une part importante." 3).....

PLANCHE 76. Chandelier en cuivre jaune, haut 28 c.M.

PLANCHE 77. Candélabre porté par un éléphant, le tout en cuivre jaune. L'objet a 1.59 M. de hauteur.

PLANCHE 78. Détail du précédent, à la grandeur réelle.

PLANCHE 79. Ecuelle de mendiant en cuivre jaune, long. 41 c.M.

PLANCHE 80. Détail de pl. 79 grandeur réelle. Ce détail montre trés nettement la manière de travailler. Les parties travaillées à jour sont découpées; les lignes du contour tracées, à l'aide d'une ponce. Le fond de l'étoile est orné de fleurs, et le reste de l'espace est en quelque sorte retourné, les bords et les fleurs sont travaillés à la ponce, simplement et cependant avec effet.

PLANCHE 81. Détail de la pl. 79.

PLANCHE 82. Face d'une petite boîte en bois, recouverte de cuir rouge et garnie de plaques en cuivre jaune. Long. 40 c.M. larg. 25 c.M.

PLANCHE 83. Couvercle de pl. 82.

PLANCHE 83bis. Côté de pl. 82.

PLANCHE 84. Partie d'un dessus de table, grandeur réelle.

Les objets représentés sur pl. 76, 82, 83 et 83bis se trouvent au musée Ethnographique de la Société Royale de Zoologie „Natura Artis Magistra", à Amsterdam, et appartiennent à la Collection de l'Union Coloniale Neerlandaise, qui fut unie en 1883 à celle de Artis.

Les objets sur pl. 77, 78, 79, 80, 81 et 84 sont conservés au Musée Ethnographique de l'Etat à Leiden au Rapenburg. Les objets de ce dernier groupe ont probablement été fabriqués entre les années 1860—1880 et sont donc les produits de l'industrie persane moderne.

1) Ch. E. de Ujfalvy. Les cuivres anciens du cachemire p. 118.
2) ibid. p. 10.
3) Ibid. p. 17.

DRIJFWERK VAN F. ZWOLLO TE AMSTERDAM.

De nieuwere denkbeelden welke de uitingen der vrije Kunsten beïnvloed hebben beginnen nu ook gaandeweg door te dringen in de Kunstambachten; zoodat ook zij weldra eene verjongingskuur zullen ondergaan, welke ten goede zal komen aan de beoefenaren dier vakken, aan de door hen voortgebrachte werken en aan het op te voeden publiek. Hierbij is het echter te betreuren, dat iedere omwenteling op het gebied der staatkunde of der denkbeelden, zich in den beginne meestal openbaart in eene soort van vormen en uitingen; welke den volgeling der traditie zoowel als ieder onbevooroordeeld vooruitstrever moeten tegenstaan. Al wie oplettend de kunstvoortbrengselen der laatste jaren bekijkt, kan dikwijls meer nog getroffen worden door de, daarin te voorschijn tredende verwaarloozing der meest gezond-verstandlijke beginselen, dan door den nieuwen en frisschen levensgeest, die hen bezielt.

Het werk van den heer Zwollo behoort slechts voor een gedeelte tot de moderne school, men zou van hem kunnen zeggen, dat hij van de traditie de degelijkheid behield, en van de moderne strooming, de oppervlakkigheid vermeed. Nieuw is bij hem den eenvoud en de frischheid eener onbevangene bewerking — terwijl den niet altijd gelukkigen samengang tusschen gedachte en uitvoering — oud zou kunnen genoemd worden.

Hieronder volgen bij de plaatbeschrijving eenige aanwijzingen betreffende de wijze waarop de voorwerpen werden vervaardigd.

PLAAT 85. Fig. 1. Was oorspronkelijk eene roodkoperen plaat op den tas (een klein soort aanbeeld) uitgediept en vervolgens tegen een speerhaak (stalen tas met twee horens) opgetrokken. Na deze eerste behandeling wordt het metaal gegloeid en de bewerking herhaald, zoodat de vorm van fig. 2 wordt verkregen, welke vorm door voortzetting derzelfde behandeling overgaat in de vorm van fig. 3.

Bij deze laatste figuur zijn twee bewerkingen te onderscheiden, voor het ondergedeelte is de stel- of drijfhamer gebruikt terwijl de bovenste helft door den slag van den penhamer eene eenvoudige en ongezochte versiering erlangde.

Fig. 4 bestaat uit twee stukken. Eerst is uit eene vlakke plaat het bakje geslagen, waarbij aan het begin van den hals een klein randje naar buiten is omgehamerd. Vervolgens werd uit eene andere plaat het halsje geslagen in de vorm van een bakje waarvan later den bodem werd uitgezaagd. Tenslotte is de onderrand van het halsje om den bovenrand van het bakje geflensd waardoor, zonder soldeeren, eene zuivere verbinding tusschen hals en bakje is verkregen.

Fig. 5 is een gedreven, geelkoperen aschbak met à jour bewerkte rand. Het bakje rust op drie massieve gegoten pootjes wier aanhechting en plaatsing te zien zijn tusschen de armen en vleugels der figuurtjes.

PLAAT 86. Fig. 1. Aschbakje geslagen uit eene ronde rood-koperen plaat, het midden dezer plaat is kwadraatvormig uitgediept de

cirkelvormige rand is regelmatig opgedreven of neêrgeslagen; de vier geelkoperen pootjes, waarop het bakje rust zijn met, aan de voorzijde zichtbare klinkpennen aan het bakje verbonden.

Fig. 2. Bakje in tombak of spinsbek uit twee stukken vervaardigd op dezelfde wijze als fig. 4 plaat 1.

Fig. 3. Geslagen roodkoperen bakje, geklonken op een massief voetstukje.

Fig. 4. Speldenbakje in tombak, geklonken op massief voetstukje.

PLAAT 87. Fig. 1 en 2. Kaarten-schotel in tombak gedreven. De rand van dezen schotel is voor de stevigheid geflensd om een ingelegden geelkoperen draad. De versiering van dezen schotel wordt gevormd door een gepolijsten rand en kruis, daartusschen bevinden zich de gedreven partijen. Door tegenstelling dezer beide bewerkingen, polijsten en drijven, wordt een eigenaardig licht- en kleureffect verkregen, daar het tombak de eigenaardigheid bezit dat de gepolijste partijen aanmerkelijk lichter worden en schijnbaar uit een ander metaal bestaan. De vier pooten, die tevens dienst doen als greep, zijn eerst gemodelleerd daarna in lood gegoten, opgezuiverd en klaar gemaakt voor 't gieten. Ten slotte werden de gegoten koperen pooten met pons en hamer geciseleerd zoodat gietwerk en drijfwerk na de afwerking één zijn.

PLAAT 88. Gipsafgietsel van een in tombak gedreven schotel. Bewerking als plaat 87.

PLAAT 89. Gipsafgietsel van een in rood koper gedreven schotel. Bewerking als plaat 87 en 88.

PLAAT 90. Fig. 1. Gipsafgietsel van een in zilver gedreven wapen (ware grootte.)

Fig. 2 en 3. Gipsafgietsels van zilver drijfwerk eener beugeltasch (w.g.)

Fig. 4. Broche in verguld koper gedreven (w.g.)

Fig. 5. Vrouwenkopje. Hoog drijfwerk vervaardigd uit een halven-gulden. Het randschrift is nog onbeschadigd (w.g.)

Fig. 6. Ceintuurgesp in zilver gedreven en à jour bewerkt.

Fig. 7. In zilver gedreven knop voor een wandelstok.

Fig. 8. In zilver gedreven servet-band.

CISELURE DE F. ZWOLLO à AMSTERDAM.

Les conceptions modernes qui ont influencé les manifestations des arts libéraux, commencent aussi maintenant par pénétrer facilement dans les arts industriels, de sorte qu'ils subiront bientôt un rajeunissement qui profitera à ceux qui pratiquent ces métiers, aux œuvres qu'ils auront produites et au public à éduquer. Avec celà il est à regretter que toute évolution sur le terrain de la politique ou des conceptions se manifeste généralement dans son stage initial en une espèce de formes et d'expressions qui doivent rebuter le disciple de la tradition ainsi que tout progressite exempt de préjugés. Quiconque observe attentivement les productions artistiques des dernières années peut souvent être frappé plus encore par la négligence des principes de la plus saine raison qui s'y montre à l'évidence, que par le souffle vital nouveau et frais qui les anime.

Le travail du sieur Zwollo n'appartient que pour une partie à l'école moderne.

On pourrait dire de lui que de la tradition il conserva la réalité, et qu'il évita le superficiel du courant moderne. Nouveaux sont chez lui la simplicité et la fraîcheur d'une éxécution tranquille, tandis que l'accord, qui n'est pas toujours réussi, entre la pensée et l'exécution pourrait être appelé-vieux.

Ci-dessous suivent avec la description des planches, quelques indications concernant la manière de la réalisation des objets.

PLANCHE 85. Fig. 1. Etait à l'origine une plaque de cuivre rouge excavée sur le tas (une espèce de petite enclume) et ensuite haussée contre une bigorne (un gros fer rond rectangulaire.) Après cette première manipulation le métal est chauffé à blanc et l'opération se répète de sorte que la forme de fig. 2 soit obtenue, cette forme devient par la continuation de la même opération, la forme de fig. 3.

Dans cette dernière figure il faut distinguer deux opérations; pour la partie inférieur le marteau à ciseler a été employé, tandis que la moitié supérieur acquit par les coups du marteau à cheville une ornementation simple et pas molle.

Fig. 4. Est composée de 2 pièces. D'abord d'une plaque unie la petite coupe est ciselée, tandis qu'à la naissance de l'embouchure un petit bord est rabattu vers l'extérieur a l'aide du marteau. Ensuite d'une autre plaque est frappé le col, en forme de petite coupe dont après on scie le fond. Finalement le bord inférieur est tourné à la main autour du bord supérieur, de cette façon est obtenu sans soudure une liaison pure entre le col et la coupe.

Fig. 5. Est un cendrier ciselé en cuivre jaune, avec bord travaillé à jour. La coupe repose sur trois pattes massives coulées dont l'attache et la place peuvent être vues entre les bras et les ailes des petites figures.

PLANCHE 86. Fig. 1. Cendrier repoussé dans une plaque ronde de cuivre rouge. Le milieu de cette plaque est enfonce en carré

à coups de marteau à cheville, le bord circulaire est régulièrement élevé ou rabattu; les quatres petites pattes en cuivre jaune, sur lesquelles repose la petite coupe, sont attaché à celle-ci par des rivets visibles sur la face de devant.

Fig. 2. Petite coupe en tombac faite de deux pièces de la même manière que fig. 4 planche 1.

Fig. 3. Petite coupe repoussée en cuivre rouge, rivée sur un petit pied massif.

Fig. 4. Petite coupe à épingles en tombac rivée sur petit pied massif.

PLANCHE 87. Fig. 1 et 2. Coupe à cartes en tombac ciselé. Le bord de ce coupe est pour la solidité, tourné à la main autour d'un fil de cuivre jaune. L'ornementation de ce plat est formée par un bord et une croix polis, entre lesquels se trouvent les parties repoussées. Par l'opposition de ces deux opérations, polir et ciseler, est obtenu un effet de lumière et de couleur particulier, le métal-tombac ayant la particularité que les parties polies deviennent notablement plus claires et paraissent être un autre métal. Les quatre pattes qui servent en même temps de poignée, sont d'abord modelées, puis coulées en plomb, et retouchées (preparées à la fonte); après avoir coulées les pièces sont exactement ciselées à l'aide de coups de ciselet et du marteau afin que l'achèvement, le fini du repoussée et de la fonte soient en harmonie.

PLANCHE 88. Moulage en plâtre d'un plat en tombac repoussé. Exécution comme dans planches 87.

PLANCHE 89. Moulage en plâtre d'un plat en cuivre rouge repoussé. Exécution comme dans planche 87 et 88.

PLANCHE 90. Fig. 1. Moulage en plâtre d'une arme en argent ciselé (grandeur naturelle).

Fig. 2 et 3. Moulage en plâtre de la ciselure en argent d'une bourse à ressort. (gr. nat.).

Fig. 4. Broche en cuivre doré ciselé. (gr. nat.).

Fig. 5. Tête de femme, torse, repoussé en haut relief d'une pièce de monnaie. (demi florin.). L'inscription du bord est intacte.

Fig. 6. Boucle de ceinture repoussée en argent et travaillée a jour. (gr. nat.).

Fig. 7. Pommeau à canne repoussé en argent.

Fig. 8. Rond de serviette repoussé en argent.



CHANDELIER EN CUIVRE JAUNE, HAUT 0,28 M.



CANDELABRE

HAUT 1,59 M.



DÉTAIL DU PRÉCÉDENT, A LA GRANDEUR RÉELLE.



ECUELLE DE MENDIANT EN CUIVRE JAUNE,

LONG 0,41 M.

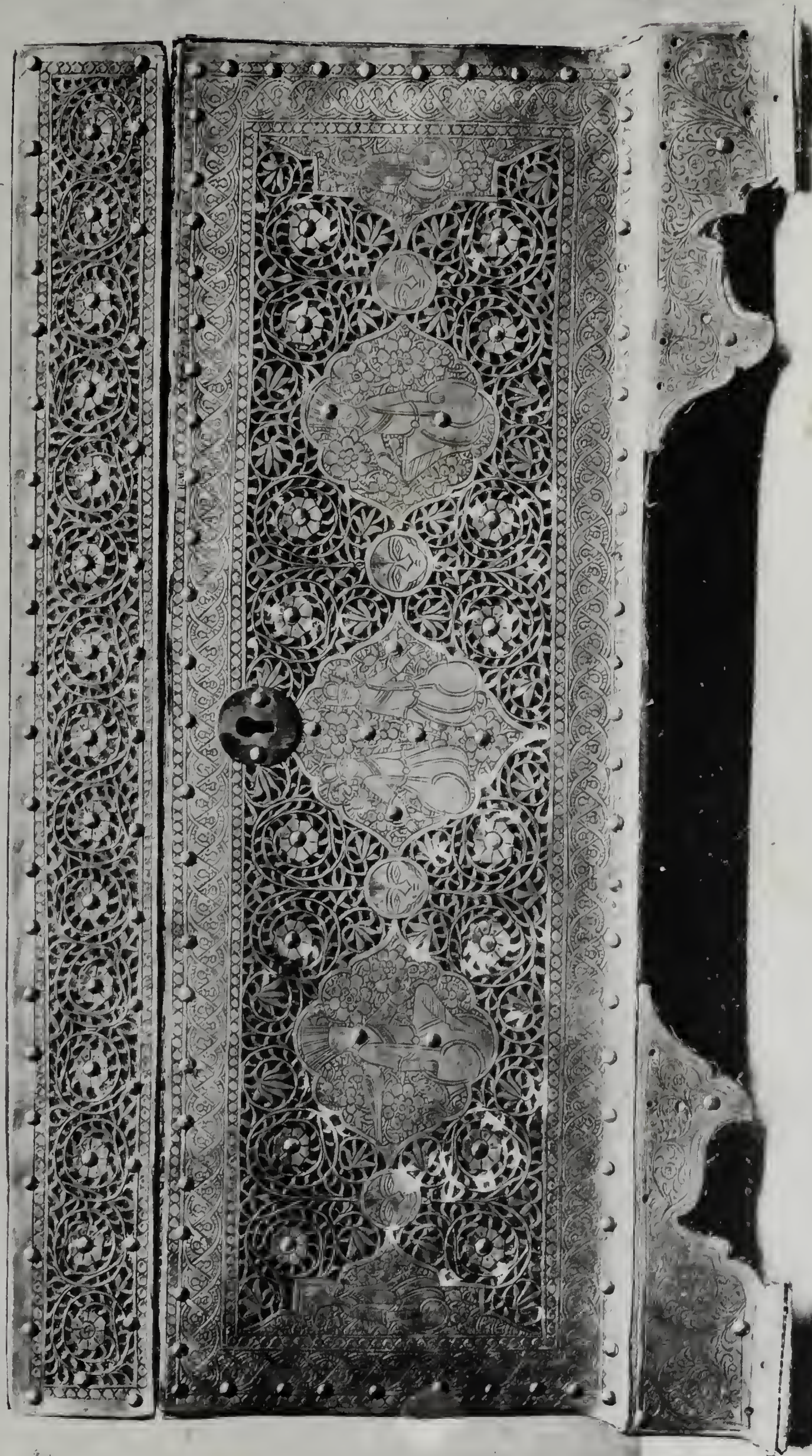


DÉTAIL DE PL. 79 GRANDEUR RÉELLE.



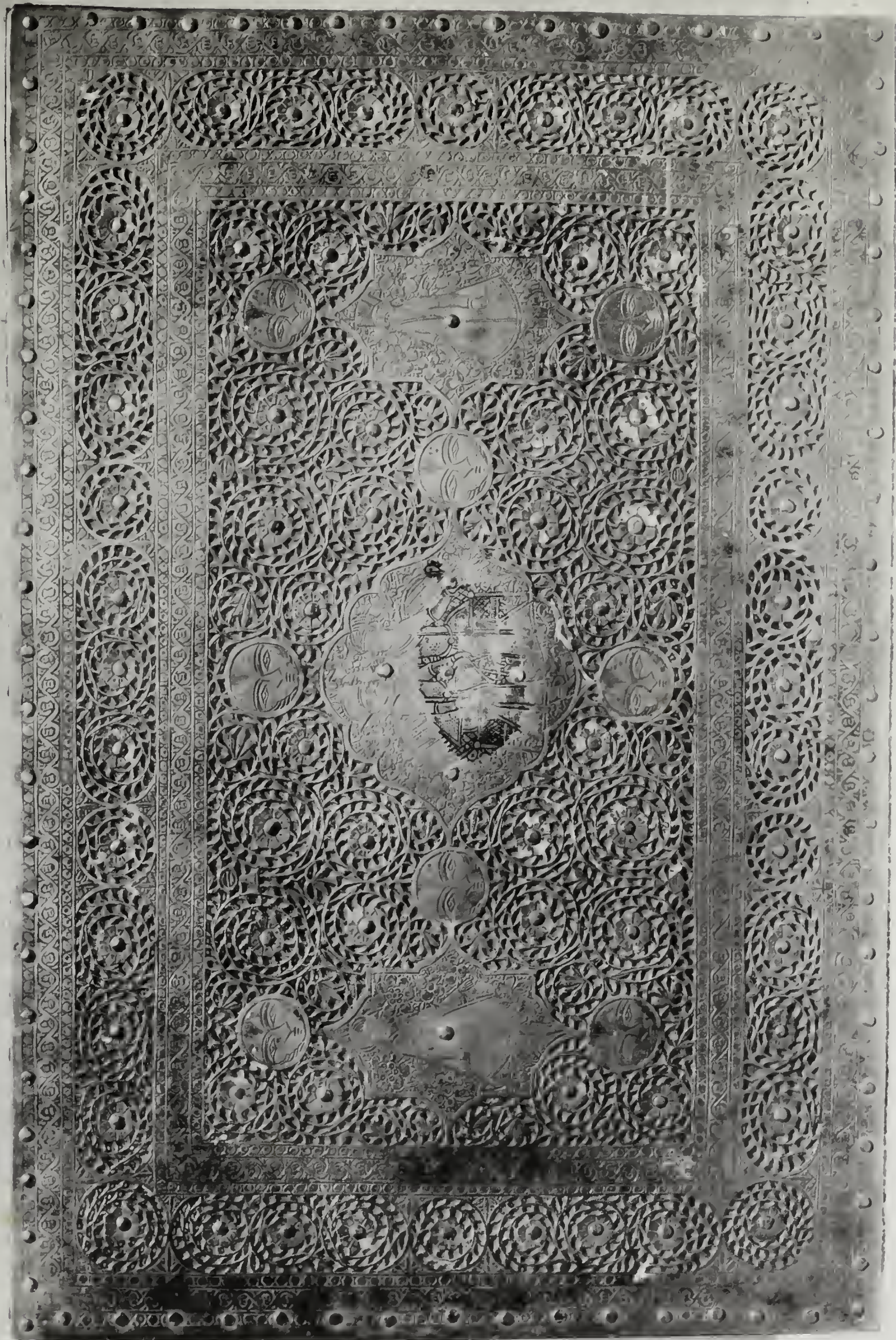
DÉTAIL DE LA PL. 79.





BOITE

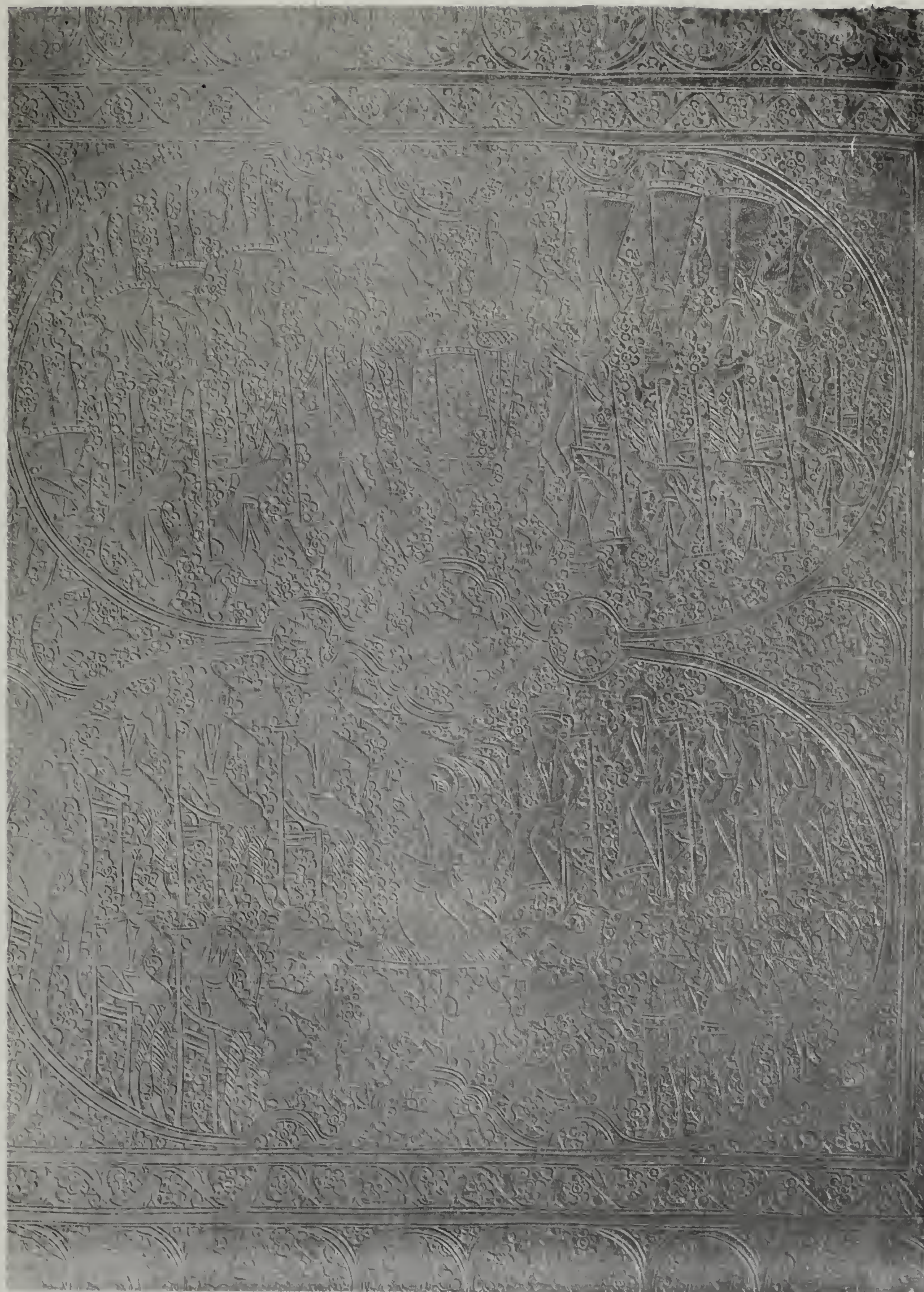
LONG 0,40 M.



COUVERCLE DE PL. 82.



COTÉ DE PL. 82



PARTIE D'UN DESSUS DE TABLE. GRANDEUR RÉELLE.



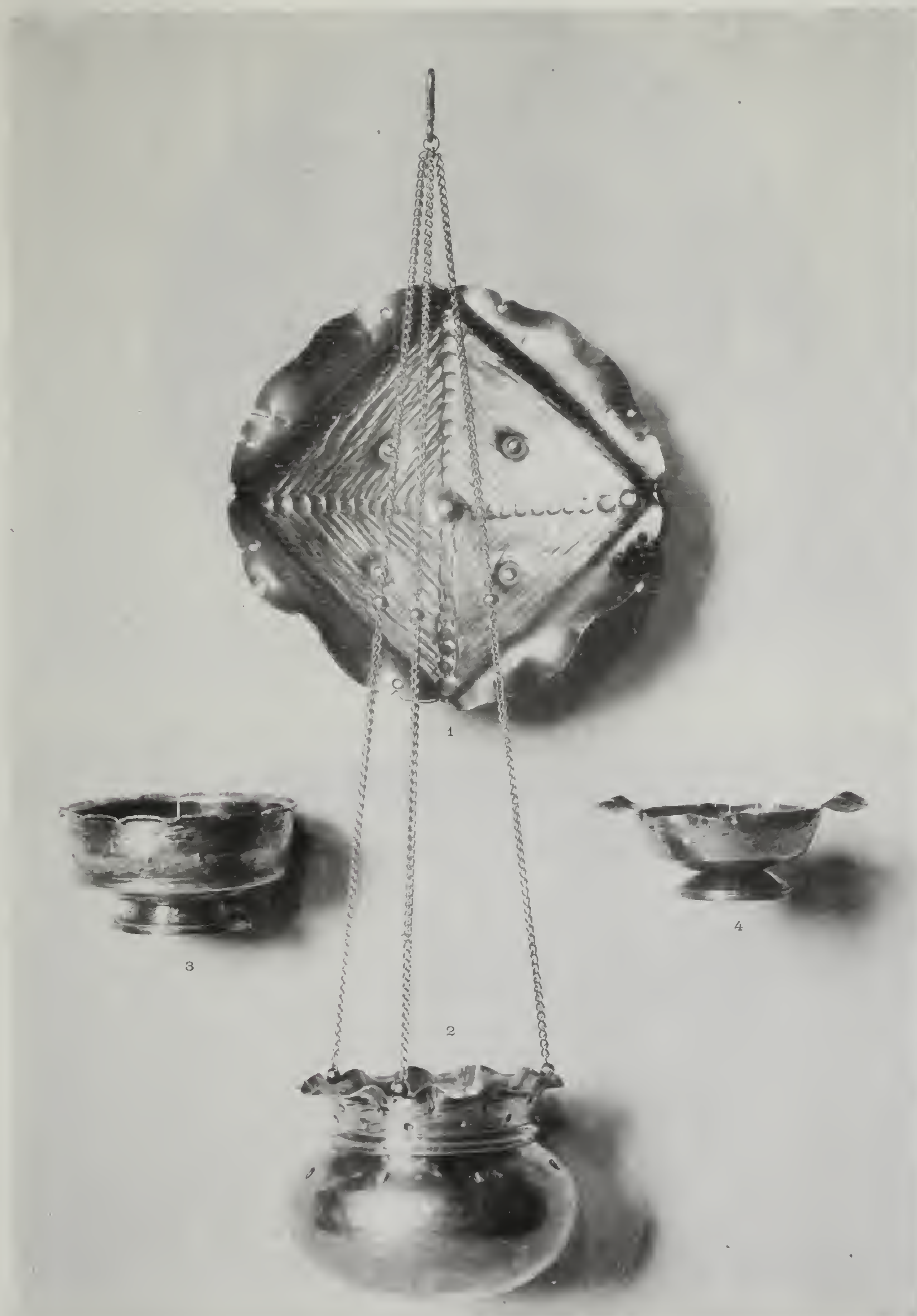
1 2



5



CUIVRE REPOUSSÉ. 3 4 F. ZWOLLO.



CENDRIER REPOUSSÉ DANS UNE PLAQUE RONDE DE CUIVRE ROUGE.



1



COUPE A CARTES. 2 F. ZWOLLO.

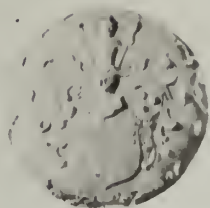


PLAT EN TOMBAC.

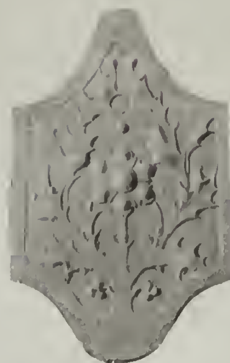
F. ZWOLLO.



MOULAGE EN PLATRE D'UN PLAT EN CUIVRE ROUGE REPOUSSÉ.



1



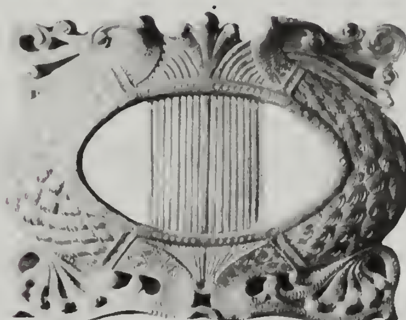
2



3



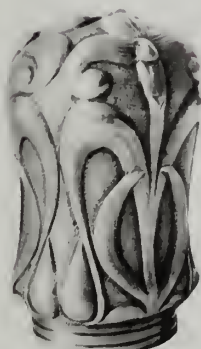
4



6



5



7



8

OBJETS REPOUSSÉS EN ARGENT.

F. ZWOLLO.


KB

BOUW-EN SIER-KUNST

BOUW- EN SIERKUNST

DEEL II

DERKINDERENS WANDSCHILDERING IN HET BOSSCHE STADHUIS.

Onze tijd wordt beheerscht door een geest waarin de grondslagen worstelen eener monumentaliteit die zich uitte op geestelijk, verstandelijk en maatschappelijk gebied. Moet men het nu noodzaak of onmacht noemen dat de kunst tot nog toe verzuimde zich met een dezer gebieden te vereenzelvigen, dat de kunst staat buiten haar tijd, dat de grootheid zich om en langs den kunstenaar beweegt zonder bij hem het volledig bewustzijn harer tegenwoordigheid op te wekken? Voor ons land is de verklaring dezer schijnbare onmogelijkheid gemakkelijk te geven, omdat hier de middelen en de gelegenheid naar toepassing eener monumentale kunst ontbreken, want hier te lande komen slechts gebouwen van maatschappelijke strekking — rijks- en handelsgebouwen — tot stand. De rijksgebouwen worden uitgevoerd door de rijksbouwmeesters die wel zorgen voor constructieve monumentaliteit doch de schoonheid gebonden achten aan de eischen van een historischen stijl, wat de handelsgebouwen betreft deze bevatten in hun doel niet de ideale gegevens noodig ter ontwikkeling eener monumentale kunst. Zelfs de moderne kerk biedt daartoe niet in alle opzichten de gelegenheid, want wel is hier het ideale doel aanwezig, doch de kerk, als begrip of als gebouw leeft nog te weinig als eene werkelijkheid in de gedachten van bouwheeren en bouwmeesters beiden om tot eene monumentale uitkomst te kunnen voeren. De bouwheeren zouden een breeder blik dienen te hebben op het wezen en doel der bouwkunst — waardoor zij de letter opvattingen der door overlevering deugdelijk gebleken voorschriften voor kerkelijke bouwkunst konden laten varen om het levende geestelijke gedeelte daarvan te behouden en alleen de vertolking daarvan te verlangen van de bouwmeesters. Wat deze laatsten betreft hunne kennis nu angstvallig gebonden aan de traditie diende eene verwijding te ondergaan in geestelijke richting voorenaleer er eenige kans is op de verwerkelijkte uitbeelding eener gewijde of kerkelijk monumentale bouwkunst — welke laatste dan weer de gelegenheid bieden zou voor eene monumentale beoefening der zusterkunsten.

Richten we nu, van de hierboven vooropgestelde kleur, een schijnsel op de kunst van onzen tijd dan valt voor alles het meeste licht op de figuur van den plicht die eischt dat, waar verscheidene onzer hollandsche kunstenaars, op zich zelf staande en daaraan overgelaten, allen missende het noodzakelijk verband in geheel en in onderdeelen, ondanks dit gemis, mochten geraken tot monumentale uitdrukking; dat deze grootsche pogingen onder de aandacht van het publiek worden gebracht. Dit publiek zal daardoor tot de overtuiging kunnen komen, dat in de hollandsche kunst een geest sluimert, die elders misschien reeds uiting vond, zoo algemeen en grootsch van inwezen dat het bijna niet te betwijfelen is of de naaste toekomst zal ons de openbaring daarvan doen kennen. Ook de kunstenaars zelven dienen te weten en te kennen wat hunne medestrevers vonden want ieder nieuw aanzicht van aanschouwing, iedere nieuwe kleurspiegeling en iedere nieuwe facet van den veelzijdig geslepen steen is eene openbaring der volmaakte vormgestalte, die de ideale aanschouwingswijze van elk hunner in het bijzonder in zich vereenigt.

Het „Maandschrift voor versieringskunst", waarvan Bouw- en Sierkunst in zekeren zin als eene voortzetting te beschouwen is, bevat in de aflevering November en December 1896 de afbeeldingen der „wandschildering ter herinnering van den kathedraalbouw, in de groote halle van het Bossche stadhuis door A. J. Derkinderen". De bij deze aflevering gevoegde platen 101—106 behooren tot dezelfde reeks en zijn aangebracht op de tegenovergestelde muurvlakte der halle van het Bossche stadhuis.[1]) Zij verbeelden de stichting van den Bosch en werden vóór de anderen geschilderd, zoodat zij geestelijk, geschiedkundig en technisch eene andere opgaaf en eene andere kunstrichting vertegenwoordigen. Het is daarom dat zij zoowel om hunne eigen innerlijke waarde als om hun verband met eerstgenoemden, doch later gemaakte schilderingen, in deze aflevering van Bouw en Sierkunst eene plaats vinden.

De beschrijving dezer eerst ontstane reeks van wandschilderingen werd indertijd samengesteld door Jan Veth in zijn boekje „Derkinderens wandschildering in het Bossche stadhuis" wij ontleenen daarom eenige gegevens noodig ter verduidelijking van het geheel,

> „De stichting van den Bosch heeft hij (der Kinderen), ... zich niet gedacht als een plaatselijk feit, maar hij heeft haar verheerlijkt als een punt in de grootė geschiedenis van haar tijd."
>
> „En een stadhuis heeft hij weten te zien als de plaats . . . . . waar men aan de wanden, in ideëele kunst, de abstractie wil zien meegeschreven van die machten, die ideëen die gebeurtenissen, waaruit hun (der menschen) gemeenschapsbestaan voortgekomen is." [2])

De wandschilderingen worden van onderen gedragen door eene afscheidende houten lambriseering, van boven zijn zij afgesloten door eene fries van gelijke hoogte als de moerbalken met hunne kraagsteenen. Deze kraagsteenen verdeelen de fries in acht vakken terwijl het tafereel, door loodrechte van eenigen der kraagsteenen afkomende banden, in drie vakken verdeeld is.

> „In dit triptiek ligt de grondslag van de geheele wandschildering".
>
> „Het middengedeelte er van is de stichting van den Bosch zelf, waarop het andere paraphrase is in verder gedachte symboliek." [3])
>
> De geschiedenis der stichting is „vooral terug te brengen tot drie elementen deze: een nederzetting, een bosch met een jachthuis en een hertog" „zoo staat midden in het schilderij der stichting [plaat 102 en 103] vooraan, hoog te paard gezeten, de hertog, omgeven van het nijvere volk, hij met de algemeenheid van statigen ernst eener figuur, die hier de wijding representeert." [4])

„Ter weerszijden van het spits bovenstel der stil geprojecteerde figuur van den slanken majestueuzen hertog, rijzen omgesloten tegen den bovenrand

---

1) Deze wandschildering werd aan de stad geschonken door de bestuurders der afdeeling 's Hertogenbosch der maatschappij tot nut van het algemeen als bestuurders van het fonds van der Heyden en door de stad aanvaard met de verplichting om door het aanbrengen eener eikenhouten lambrizeering enz. voor een goede entourage van het werk zorg te dragen. Zij werd uitgevoerd in olie-was-verven op linoleum.

2) Derkinderens wandschilderiug in het Bossche stadhuis door Jan Veth. Amsterdam S. L. van Looy. MDCCCXCII pag. 17 en 18.

3) Ibid. pag. 20.

4) Ibid. pag. 21.

van het carré, in simpel gedachte aanduiding twee torens van het jachthuis, onder welks schutse de stad mocht worden gebouwd, het jachthuis de hoeksteen der duurzame vesting."

„En van die torens uit staat, — beteekenisvol ornamentale vulling van den achtergrond, — . . . . . het volk van de nederzetting gefigureerd, als schimmen van ijverig werkende mannen, op steigers, die rechte ruiten vormen in haar lijnenstel, de hechte huizen bouwend van de hertogelijke stad."

„En heel vooraan staan, — . . . . . twee groote kerels als ornamentale lijnendragers in het algemeen figuren-samenstel, releveerend nog in hun actie het in den fond uitgedrukte begrip van een arbeidende menschengroep, en bindende het middentafereel tot de groote figurenmaat der beide zijstukken van het triptiek." 1)

„De beide zijstukken van het triptiek zijn gelijkwichtig van lijn en zin."

„Zij verbeelden de twee polen van macht, welke te dien tijde de wereld beheerschten."

„Het groote geestelijke en groote wereldlijke gezag Paus en Keizer."

„Links [plaat 101] het Pausdom, gefigureerd in Paus Urbanus, wiens pontificaat ten tijde der stichting valt," . . . . . rechts [plaat 104] de alvermogende Rijksmacht voorgesteld in Frederik Barbarossa. 2)

„In het fries zijn de groote wereldgebeurtenissen verbeeld, die de beweging geweest zijn van de maatschappij toen ter tijd, en die de emancipatie brachten voor het volk in deze landen."

„Op het middenwandvak rechts is een der vier hoofddeugden voorgesteld, die van ouds den Bosschenaren zijn toegeschreven: de deugd der barmhartigheid. Het is in zeven stille figuren van een minder hiëratische orde: zeven zacht aantredende gestalten, die allen met gebogen hoofde gaan, — een voostelling van de barmhartigheid, die de wonden heelt, door de harde samenleving geslagen, de barmhartigheid, die met de kracht van het teedere de door harde machten verdrukten tot hoede strekt."

En met die zeven groote figuren . . . . is de rij van beelden aan den wand stil besloten, met andermaal de verheerlijking van een stedelijke bizonderheid, tot een algemeen-menschelijke idee." 3)

Aan het slot der uitleggende beschrijving merkt Jan Veth nog op:

„Is een enkel accent nog noodig, laat hier dan gezegd zijn, dat Derkinderen bovenal een purist is, die al het bijkomstige verwijderend, de essence der gedachte zuiver, op magerheid af wil distilleeren in plastiek. Pracht, weelde, overdaad en beweging zijn dingen die in zijn effen ideëele kunst niet tehuis komen."

„Niet zonder ook gevoed te zijn met de kunst der tegenwoordige meesters in ons land, zou hij, geloof ik, die soepelheid van eenvoudig-impressieve schildering hebben verkregen, ... „maar vooral ook niet zonder in Italië zich gesterkt te hebben aan de grootste karigheid in den machtigen stijl van Giotto . . . . . Met kracht van geloof en kinderlijken eenvoud, staan binnen

1) Ibid. pag. 22 en 23.
2) Ibid. pag. 24 en 25.
3) Ibid. pag. 35 en 36.

rustige lijnen besloten, in sobere gebroken steen-tonen: matte schakeeringen van rood en geel en violetblauw, op een gedempt-gouden grond — rustig aan den wijden wand, de suggestieve beelden geweven, die den ontvankelijken tot tolk van zoo eerbiedwaardige gedachten en groote gevoelens mogen zijn." [1])

TEEKENINGEN VAN LUCAS VAN LEYDEN.

De St. Janskerk te Gouda is in het volledig bezit der teekeningen van de beroemde glazen die thans nog de kerk versieren.

„Buiten deze, de kerkglazen aangaande, teekeningen zijn er noch in de kerkmeesterskamer twaalf andere, meest alle op eene steen grauwe ofte wit en zwart onder een gemengden grond, met zwart crion geteekend, en wit gehoogd, sommigen schijnen noch half nieuw andere zijn wat vergaan, maar met kleven zorgvuldig bijeengehouden. Zijn alle voor crabeths tijden buitengemeen wel gedaan, doch zonder naam des meesters en tijdteekeningen. Men wil dat eenige oude kloosterlingen (van wien men noch hier en daar eenige oude perken ziet) deze zouden gedaan hebben; wat er van zij, ofte niet, een middelmatig kenner van oude kunst, ziet er zo in kleedinge als hulzels en ordonantiën eenen Lucas van Leyden zo natuurlijk in, al hadde hij die zelfs opgesteld." [2])

„Deze teekeningen verbeelden het bedienen des doopsels, Vormsels, de zendinge des H. Geestes enz., alle beter aan een Karspel ofte Parochie, als kloosterkerke eigen, des gissen ze (mijns dunkens) niet ongerijmd, die ze als afbeeldsels van de hooggeprezen glazen, in onze kerke voor den brand des jaars 1552, gevonden, aanzien, van welke de kerkmeesters in dien tijd deze getuigenisse gaven; voorts waren alle die kostelijke en heerlijke glazen verbrandt en aan twee gebarsten ende geslagen, zonder ons verdere omstanden der zelvigen bekend te maken, wie er de meesters ofte gifters, en welke de verbeeldzelen daarvan waren." [3])

De Goudsche geschiedschrijver weet dus niet met zekerheid te zeggen of de teekeningen plaat 91—100 van Lucas van Leyden afkomstig zijn. In de beschrijving van „De Goudsche glazen' door Christian Kramm vinden wij vermeld dat buiten op de teekeningen taat „door Lucas van Leyden", wat dan ook werkelijk het geval is, doch waardoor niet bewezen wordt dat Lucas van Leyden ze geteekend heeft, terwijl het waarschijnlijk is dat deze toelichting in later tijd op de achterzijde der teekeningen is aangebracht want Walvis maakt er geene melding van.

Hoewel dus den twijfel aan de echtheid der teekeningen blijft bestaan is toch de verklaring van Walvis, die ze klaarblijkelijk voor echt houdt van groot belang, terwijl de teekeningen zelven nog altijd voor hun zelven de overtuiging bevestigen, dat zij door een onzer beste meesters zijn vervaardigd.

1) Ibid. pag. 36 en 37.
2) De beschrijving der stad Gouda door J. W(alvis), Gouda 1713 2e gedeelte pag. 88.
3) Ibid.

LES PEINTURES MURALES DE DERKINDEREN à L'HôTEL DE VILLE DE BOIS-LE-DUC.

Notre époque actuelle est dominée par un esprit dans lequel se trouvent enrainées les bases d'une monumentalité qui se manifesta sur les plans spirituel, intellectuel et social. Serait-ce à dire que c'est nécessité ou impuissance qui fait que l'art ne se soit assimilé à l'un de ces plans, que l'art est en dehors de son époque, que la grandeur se meut autour et par l'artiste sans éveiller en celui-ci le sentiment parfait de sa présence.

Il est facile de donner, pour notre pays, une explication de cette impossibilité apparente, paru qu'ici les moyens et l'occasion pour l'application d'un art monumental font défaut; quoiqu'il se construisent dans notre pays des édifices d'une tendance sociale, des bâtiments de l'Etat ou du commerce. Les bâtiments de l'Etat sont construits par les architectes de l'Etat, qui il est vrai, soignent la monumentalité constructrive, mais jugent que la beauté est liée aux exigences d'un style historique. Pour ce qui concerne les constructions destinées au commerce, celles-ci n'ont point dans leur but les données idéales nécessaires au développement d'un art monumental. Même l'église moderne n'en offre pas à tous les points de vue l'occasion, car quoi qu'ici le but idéal soit présent, l'Eglise, comme conception ou comme monuuient vit encore trop peu comme réalité dans la pensée des fondateurs et architectes pour mener à un résultat monumental. Les fondateurs devraient posséder une vue plus nette sur l'être et le but de l'architecture — par laquelle ils pourraient abandonner les interprétations à la lettre des régles d'architecture réligieuses parues bonnes par tradition pour en conserver la partie spirituelle vivante et n'exiger seulement que l'interprétation de celle-ci par les architectes. En ce qui concerne ces derniers, leur connaissance, à présent scrupuleusement liée à la tradition, devrait subir un élargissement dans le sens spirituel avant même qu'il n'y ait quelque chance d'une manifestation réelle d'une architecture monumentale sacrée ou réligieuse laquelle architecture fournirait alors l'occasion pour l'exercice des autres arts.

Si nous dirigeons maintenant, de la couleur mise en évidence ci-dessus, une lueur sur l'art de notre époque, la plus grande lumière tombera avant tout sur la figure du devoir qui exige que; là au plusieurs de nos artistes hollandais, indépendants et par cela abandonnés, tous ignorant le rapport indispensable dans le tout et les parties, arriveraient malgré cette ignorance à une expression monumentale; que l'attention du public soit attirée sur ces grandioses tentatives.

De cette manière le public obtiendra la conviction que dans l'art hollandais sommeille un esprit, qui ailleurs peut-être s'est déjà révélé, si général et si élevé de nature, qu'il est presque indubitable qu'un avenir très proche ne nous en révèle la manifestation. Aussi faut-il que les artistes en même sachent ce que leurs compétiteurs ont trouvé, car chaque nouvelle vue d'aspect, chaque nouvelle coloration et chaque nouvelle facette de la pierre taillée, est une manifestation de la stature complète, qui réunit en elle l'aspect idéal de chacune en particulier.

La „Revue bimestrielle pour l'art appliquée" dont La „Revue de l'art antique et moderne" (Bouw- en Sierkunst) est en quelque sorte à considérer comme

une continuation, comprend dans les livraisons de novembre et décembre 1896 la représentation des peintures murales en commémoration de la fondation de la Cathédrale, dans le grand hall de l'hôtel de Ville de Bois-le-duc, par A. J. Derkinderen." Les planches 101—106 de ces livraisons appartiennent à la même série et sont appliquées sur la face murale opposée du hall de l'Hôtel de Ville de Bois-le-duc. [1]) Elles représentent la fondation de Bois-le-duc et furent peints avant les autres, de sorte qu'elles représentent spirituellement, historiquement et techniquement un autre problème et une autre tendance artistique. C'est pourquoi elles trouvent une place dans cette livraison de „Bouw- en Sierkunst" autant pour leur propre valeur intrinsèque qu'en raison de leur rapport avec les peintures citées plus haut, quoique éxécutées plus tard.

La description de cette série de peintures murales premièrement apparues fut jadis composée par Jean Veth dans son petit livre „Les peintures murales de Derkinderen à l'Hôtel de Ville de Bois-le-duc.

Nous en empruntons quelques données nécessaires à la netteté du tout.

> „Il (der Kinderen) . . . . . n'a pas présumé la fondation de Bois-le-duc comme un fait local, mais il l'a glorifié comme un point dans la grande histoire de son époque."
>
> „Et il a su concevoir un hôtel de ville comme un lieu . . . . . ou l'on veut voir écrit sur les murs, en un art idéal, l'abstraction de ces forces, de ces idées, de ces événements dont est née leur (celle des hommes) existence sociale." [2])

Les peintures murales sont supportées en dessous par un lambris en bois, au-dessous elles sont cernées par une frise de la même hauteur que les poutres avec leur corbeaux. Ces corbeaux divisent la frise en huit parties, tandis que le tableau, est divisé en trois parties par des bandes verticales venant de quelques uns de ces corbeaux.

> „Dans ce triptique se trouve la base de toute la peinture murale."
>
> „La partie médiane du triptique est la fondation de Bois-le-duc même, dont le reste est la paraphrase en un symbolisme plus approfondi. [3])

L'Histoire de cette fondation est „surtout à ramener à trois éléments; ceux-ci: un établissement, un bois avec une maison de chasse et un duc."

> „En devant, au milieu du tableau, (pl. 102 et 103) se trouve le duc, à cheval, entouré du peuple industrieux, lui avec la gravité majestueuse d'une figure, qui représente ici le sacre." [4])

„Des deux côtés de la partie élancée supérieure de la figure discrètement projetée de l'élégant et majestueux duc, s'élèvent enceintes par le bord supérieur du carré, en une indication simplement concue deux tours de la maison de chasse, sous la protection desquelles la ville puisse être con-

---

1) Cette peinture murale fut offerte à la ville par les directeurs de la section de Bois-le-Duc de la Société pour l'Utilité générale, comme directeurs du fonds Van der Heyden et accepté par la ville avec l'obligation de soigner pour un bon entourage de l'oeuvre par l'application d'un lambris en bois de chêne, etc. Elle fut exécutée sur linoleum en couleurs à l'huile et à la cire.

2) Les peintures murales de Derkinderen à l'Hôtel de Ville de Bois-le-duc par Jean Veth. — Amsterdam, S. L. van Looy. MDCCCXCII pag. 17 et 18.

3) Ibid. pag. 20.

4) Ibid. pag. 21.

struite, la maison de chasse comme pierre angulaire de la solide forteresse."

„Et autour de ces tours, remplissage ornemental plein de signification du fond, ... est figuré le peuple de l'établissement, comme des ombres d'hommes travaillant avec dilligence sur des échafaudages, dont l'ensemble des lignes forme des carreaux rectangulaires, construisant les maisons solides de la ville ducale."

„Et tout au devant se trouvent . . . . . de grands gaillards, formant comme une ligne dans la composition générale des figures, relevant encore par leur action l'idée exprimée dans le fond, d'un groupe de travailleurs, reliant le panneau du milieu à la grande mesure de figures des deux panneaux latéraux du triptique." [1])

„Les deux pièces latérales du triptique sont d'égale valeur en lignes et en idée."

„Elles représentent les deux pôles de la force qui à cette époque dominait le monde."

„Le grand pouvoir spirituel et le grand pouvoir temporel, Pape et Empereur."

„A gauche (pl. 101) la Papauté représentée par le Pape Urbain, dont le pontificat échoit à l'époque de l'établissement, ... à droite (pl. 104) le pouvoir impérial tout-puissant, figuré par Frédéric Barbe-Rousse." [2])

„Dans la maison sont représentés les grands évènements du monde, qui ont été le mouvement de la société à cette époque, et qui apportèrent l'émancipation au peuple de ces pays."

„Sur le panneau mural du milieu (pl. 105—106) est représentée une des quatre vertus cardinales, qui de tout temps ont été attribuées aux habitants de Bois le duc : la vertu de la Miséricorde. La représentation est de sept figures d'un ordre moins hiératique — sept figures s'approchant doucement, marchant toutes la tête baissée, — une représentation de la Miséricorde, qui guérit les blessures faites par les lourds coups de la société, la Miséricorde, qui avec la puissance de la tendresse protège ceux qui sont oppressés par la force grossière."

„Et avec ces sept grands personages . . . . . la serie de figures se termine tranquillement au mur d'une façon satisfaisante, glorifiant encore une fois une particularité communale." [3])

A la fin de la description explicative Jan Veth fait encore remarquer ceci :

„Un seul accent est il encore nécessaire, qu'il soit dit ici alors, que Derkindere est avant tout un puriste, qui écartant toute surcharge, veut dans la plastique distiller jusqu'à la maigreur même, l'essence de l'idée pure."

„Non sans aussi s'être nourri de l'art des maîtres actuels de notre pays, il n'aurait, je crois, obtenu cette souplesse de peinture simple et impressive, mais aussi surtout non sans s'être fortifié en Italie à la grandiose sobriété du style puissant de Giotto . . . . .

Avec la puissance de la foi et la simplicité enfantine, se trouvent, tissées, contourées par des lignes tranquilles, en des tons de brique sobrement cassés : des nuances mattes de rouge et de jaune et de bleu-violet, sur un

1) Ibid. pag. 22 en 23.
2) Ibid. pag. 24 en 25.
3) Ibid. pag. 35 en 36.

fond d'or voilé — tranquilles contre le mur spacieuse les figures suggestives, qui peuvent servir d'interprète à des pensées aussi respectables et des sentiments aussi élevés, pour celui qui est à même de les comprendre." [1])

DESSINS DE LUCAS VAN LEYDEN.

L'église St. Jean à Gouda est en possession complète des dessins des célèbres vitraux qui à présent ornent encore l'église.

„En dehors de ces dessins, concernant les vitraux, il y en a encore douze autres dans la chambre des marguilliers, la plupart sur un fond gris-pierre, ou gris, dessinés au crayon noir, et rehaussés de blanc dans les grandes lumières, quelques-uns paraissent encore à moitié neufs d'autres sont un peu passés, mais soigeusement maintenus par l'encollage. Ils ont tous été extraordinairement bien exécutés avant l'epoque des Crabeth, mais sans signature des maîtres et sans date. On prétend que quelques vieux moines, dont on voit par-ci et par là encore quelques tombes anciens, les aient exécutés, quoiqu'il en soit un connaisseur médiocre d'art ancien, y voit autant dans les costumes que dans les coiffures et les arrangements un Lucas van Leyden si naturel que s'il les avait conçus lui-même." [2])

„Ces dessins représentent l'administration, du baptême, de la confirmation, la mission du Saint-Esprit etc. tous mieux appropriés à une paroisse qu'à une église de cloître, ainsi supposent-ils à mon avis non sans raison, qui les considèrent comme des représentations des vitraux fort estimés, trouvés dans notre église avant l'incendie de l'année 1552, et dont les marguilliers de cette époque ont donné le présent témoignage, de plus tous ces superbes et précieux vitraux étaient brûlés et crevassés ou frappés en deux sans nous donner plus de détail sur ceux-ci, qui en étaient les maîtres ou donnateurs, et ce qu'ils représentaient." [3])

L'historien de Gouda ne sait donc pas dire avec certitude si les dessins des planches 91—100 proviennent de Lucas van Leyden.

Dans la description des „Vitraux de Gouda" par Christian Kramm nous trouvons mentionné qu'à l'extérieur des dessins se trouve „par Lucas van Leyden", ce qui est réellement le cas, mais ne prouve pas que Lucas van Leyden les a dessinés, tandis qu'il est probable que cette indication a été mise beaucoup plus tard au verseau des dessins, car Walvis n'en fait pas mention.

Quoique le doute quant à l'authenticité des dessins reste subsister, la déclaration de Walvis qui les tient évidemment pour authentiques n'en est pas moins d'un grand intérêt, tandis que les dessins en eux-mêmes, confirment la convictron, qu'ils ont été exécutés par un de nos meilleurs maîtres.

1) Ibid. pag. 36 en 37.
2) La description de la ville de Gouda par J. W(alvis), Gouda 1713 2e partie pag. 88.
3) Ibid.

LIJST DER PLATEN.

OUDE WERKEN.

MODERNE WERKEN.

TABLE DES PLANCHES.

OUVRAGES ANTIQUES.

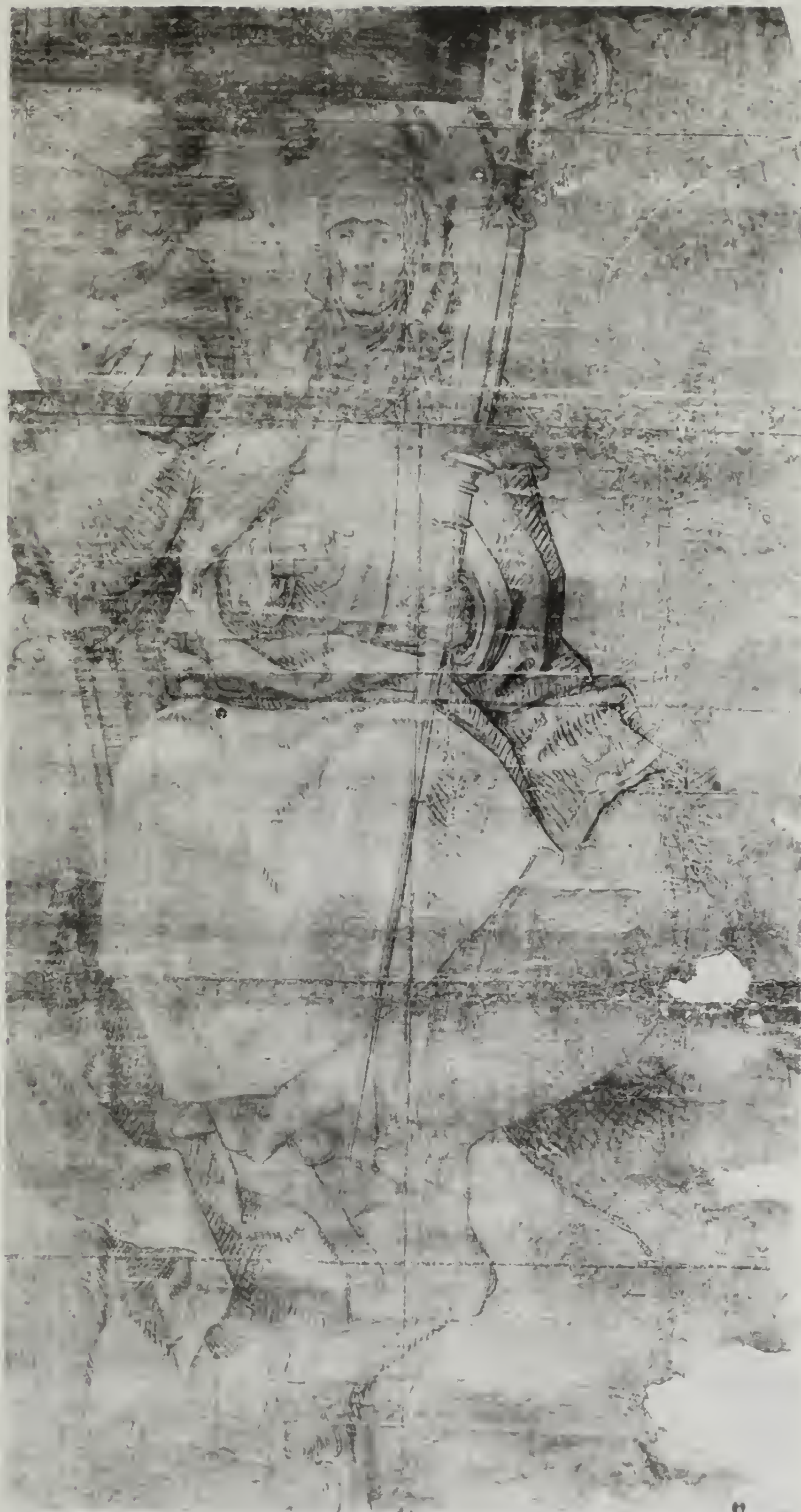
OUVRAGES MODERNES.



DESSIN DE LUCAS VAN LEYDEN.



DESSIN DE LUCAS VAN LEYDEN.

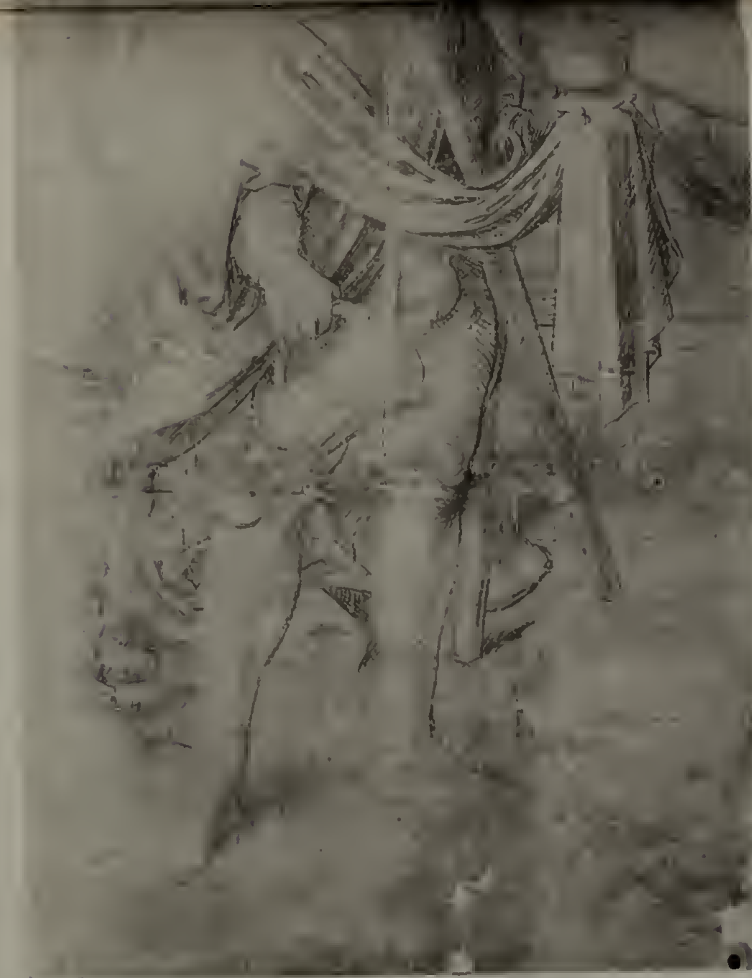


DESSIN DE LUCAS VAN LEYDEN.



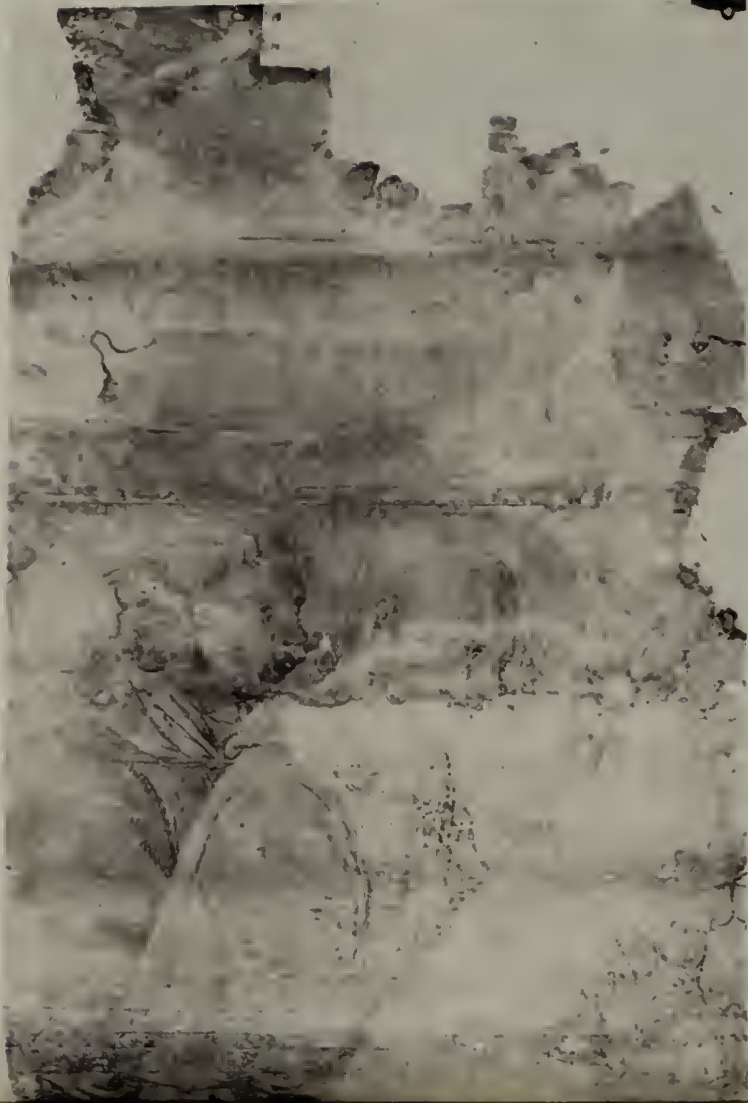
DESSIN DE LUCAS VAN LEYDEN.

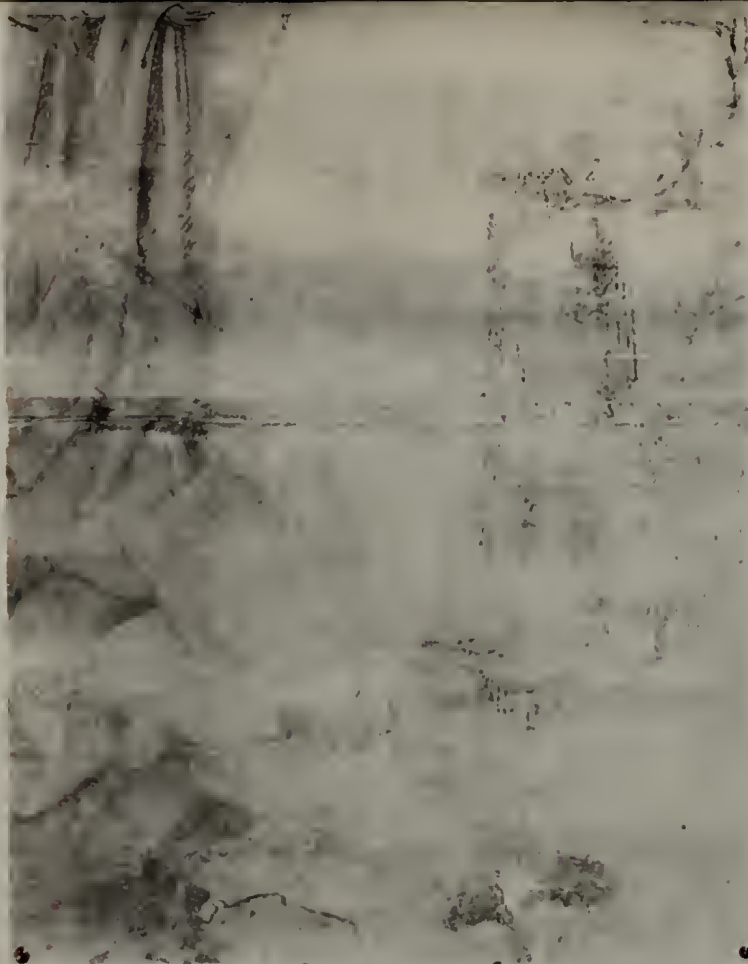
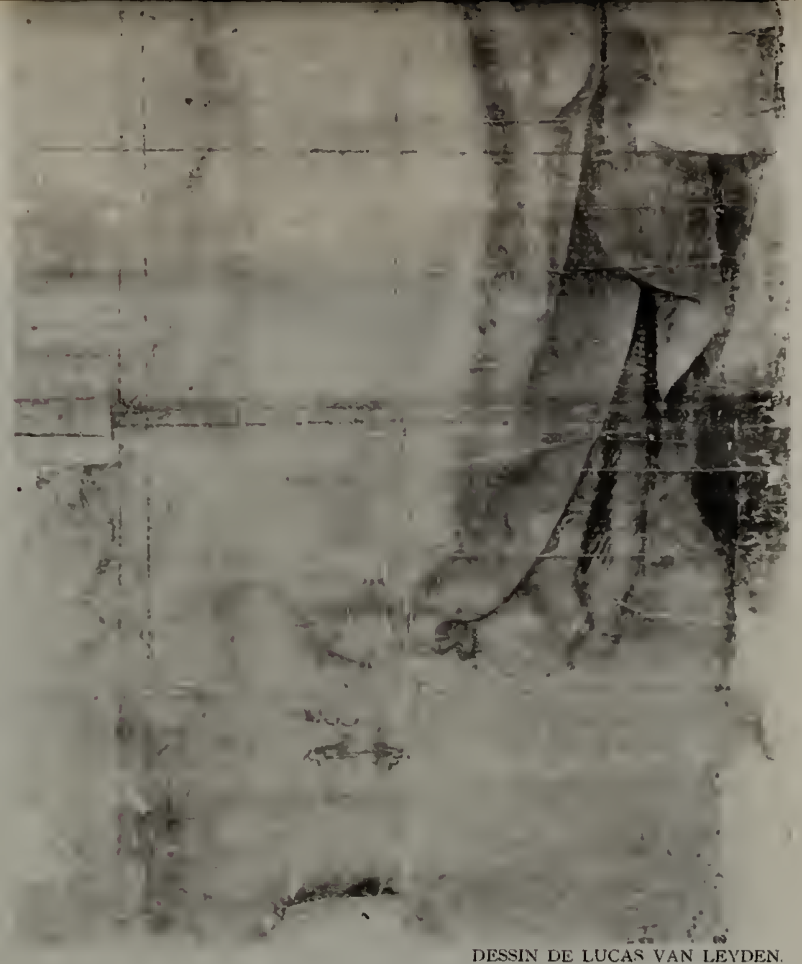


DESSIN DE LUCAS VAN LEYDEN.

DESSIN DE LUCAS VAN LEYDEN.



DESSIN DE LUCAS VAN LEYDEN.



PEINTURE MURALE. A. J. DERKINDEREN.



PEINTURE MURALE.

A. J. DERKINDEREN.



PEINTURE MURALE.

A. J. DERKINDEREN.



PEINTURE MURALE.

A. J. DERKINDEREN.

INHOUD DER 1E—4E AFLEVERING:

Pl. 1. Diploma voor de boekhandeltentoonstelling te Amsterdam in 1892 gehouden. Ontwerp en houtsnede van C. A. Lion Cachet.
„ 2—4. „De Processie", wandschildering door A. J. Derkinderen in het Stedelijk Museum te Amsterdam.
„ 5. Een gedeelte — de apostelkop — ontwerp voor een wandschildering door Johan Thorn Prikker.
„ 6. Bronzen vaas, Japansch, uit een tempel afkomstig en waarschijnlijk uit de XVIIIde eeuw. Verzameling H. W. Mesdag, 's-Gravenhage.
„ 7. Twee bladzijden uit „Heures à l'usage de Rome". Parijs, Phil. Pigouchet voor Sim. Vostre, 16 Sept. 1498. Meermanno Westhreenianum, 's-Gravenhage.
„ 8. Hollandsche glazen uit de XVIIIde eeuw. Rijksmuseum, Amsterdam.
„ 9. Singaleesche sabels en dolken, vercierd met goud en zilverwerk, bezet met diamantjes, uit het laatst der XVIIIde eeuw. Rijksmuseum, Amsterdam.
„ 10. Borduurwerk (or nué) vlaamsch, einde XVde eeuw. Aartsbisschoppelijk Museum. Utrecht.
„ 11. Grieksche amphora vaas uit de Vde eeuw na Chr., ouden stijl. Museum Meermanno Westhreenianum, 's-Gravenhage.
„ 12. Twee bladen, g en h, van het tweede alphabet eener armenbijbel. (Biblia Pauperum)) Xylographie. Museum Meermanns Westhreenianum, 's-Gravenhage.
„ 13. Vrouw van een Bodhisatwa, Manjucri. 's Rijksmuseum van Oudheden te Leiden.
„ 14. Frontaalband uit de XIIIde eeuw. Aartsbisschoppelijk Museum, Utrecht.
„ 15. Perzische vaas, waarschijnlijk uit de XVIIIde eeuw. Verzameling H. W. Mesdag, 's-Gravenhage.
„ 16. Reclamekaart van den kunsthandelaar Meyer. W. Goudeket, Tulpstraat 9, Amsterdam, door T. C. A. Colenbrander.
„ 17. Vaas door T. C. A. Colenbrander en onder zijne leiding uitgevoerd. Verzameling H. W. Mesdag, 's-Gravenhage.
„ 18. Perkamentband van een album voor handteekeningen door C. A. Lion Cachet.
„ 19. Twee bladzijden perkament van een album voor handteekeningen door C. A. Lion Cachet.
„ 20. Eene bladzijde van een album voor handteekeningen door C. A. Lion Cachet.
„ 21. Gepolijchromeerd ijzeren lampestandaard uit een der kamers van het kasteel „De Haer", bij Vleuten. Uitgevoerd naar een ontwerp van Dr. P. J. H. Cuypers, door Van Vuren.
„ 22. Reliekschrijn van verguld koper, vercierd met gegraveerde figuren en smeltwerk van verschillende kleuren. Omstreeks de helft der XIIde eeuw te Limoges (Frankrijk) vervaardigd. Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht.
„ 23. Beeldengroep (Egyptisch). Rijksmuseum van Oudheden te Leiden.
„ 24. I. Kistje voor Kleinodiën met ijzeren beslag. XIVde eeuw. Rijksmuseum te Amsterdam. — II. IJzeren geldkistje XVde eeuw. Rijksmuseum te Amsterdam.
„ 25. Bronzen beeld, afkomstig uit Japan, waarschijnlijk uit het laatst der XVIIIde eeuw. In 't bezit van het Koninklijk Zoölogisch Genootschap „Natura Artis Magistra", te Amsterdam.
„ 26. Miniatuur uit een getijdenboek XVde eeuw, wellicht behoord hebbende aan Koningin Isabella van Castilië. Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage.
„ 27. Oud-Japansch scherm, met houten blad, opgelegd met ivoor en parelmoer, omlijst met natuurlijken boomwortel. Museum voor Kunstnijverheid te Haarlem.
„ 28. Handblaasbalg, vercierd met de in eikenhout gesneden verbeelding van de Vlucht naar Egypte. Tweede helft der XVde eeuw. Rijksmuseum te Amsterdam.
„ 29. Balineesche waterverfteekening op hout. Waarschijnlijk uit de XVIIIde eeuw. 's Rijks Ethnografisch Museum te Leiden.
„ 30. Kazuifel vercierd met een gaffelkruis, waarop de Kruisiging, benevens meerdere schilden met instrumenten der Passie zijn geborduurd. Nederlandsch borduurwerk der XVIde eeuw. Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht.
„ 31. Schoorsteenmantel in het stadhuis te Kampen (Anno 1543—45). Beeldhouwwerk in steen door Jacob Colijn de Nole, alias Colijn van Kamerijck.

UITGAVE VAN H. KLEINMANN & Co. — HAARLEM.



BOUW EN SIER KUNST

EERSTE PERIODE

700—480 VOOR CHR.

PLAAT 107.

1. GRIEKENLAND. THASOS. Knielende satyr met een nymph in zijn armen. Keerz. Ingeslagen vierkant.
2. LETE, MACEDONIË. Satyr een nymph vasthoudend. Keerz. Ingeslagen vierkant.
3. LETE, MACEDONIË. Als boven.
4. NEAPOLIS, MACEDONIË. Hoofd van de Gorgo. Keerz. Ingeslagen vierkant.
5. ATHENE. Gehelmde, naar rechts gewende Athenekop. Keerz. AΘE een uil en olijftak in een ingeslagen vierkant.
6. ATHENE. Als boven.
7. AEGINA. Zeeschildpad. Keerz. Ingeslagen vierkant.
8. CORINTHE. Steigerende Pegasus, waaronder koppa. Keerz. Ingeslagen ornament, een maeander vorm vertoonend.
9. ITALIË. CAULONIA, BRUTTII: KAVLE. Naakte jonge man naar rechts, in de hand tak, op den arm kleine gevleugelde gestalte. In het veld hert. Keerz. Zelfde voorstelling ingeslagen.
10. POSEIDONIA. LUCANIA. Retrograde inscriptie. Drietand slingerende Poseidon, over de armen chlamys. Keerz. Zelfde voorstelling ingeslagen.
11. METAPONTUM, LUCANIA. ME. Korenaar. Keerz. Zelfde korenaar ingeslagen.
12. SYBARIS, LUCANIA. ΣV. Stier met omgewenden kop. Keerz. Zelfde voorstelling ingeslagen.

Alle munten waar het metaal niet aangegeven is zijn van zilver.

PREMIÈRE PÉRIODE

700—480 a. J. C.

PLANCHE 107.

1. GRÈCE. THASOS. Satyre, tenant dans ses bras une nymphe. Rev. Carré creux.
2. LETE, MACÉDOINE. Satyre avec nymphe. Rev. Carré creux.
3. LETE, MACÉDOINE. Variété de la monnaie précédente.
4. NEAPOLIS, MACÉDOINE. Tête de la Gorgone. Rev. Carré creux.
5. ATHÈNES. Tête casquée de Pallas Athéné à droite. Rev. AΘE Dans un carré creux chouette et branche d'olivier.
6. ATHÈNES. Variété de la monnaie précédente.
7. AEGINE. Tortue de mer. Rev. Carré creux.
8. CORINTHE. Pégase volant à gauche, dessous koppa. Rev. Ornament en creux, en forme de méandre.
9. ITALIE. CAULONIA, BRUTTII KAVLE. Jeune homme nu tourné à droite tenant de la main droite une branche, sur le bras droit une petite figure ailée, dans le champ cerf. Rev. Même type en creux.
10. POSEIDONIA. LUCANIE. Inscription rétrograde. Poseidon debout frappant de la main droite de son trident. Rev. Même type en creux.
11. METAPONTUM, LUCANIE. ME. Epi en relief. Rev. Epi en creux.
12. SYBARIS, LUCANIE. ΣV. Taureau la tête tournée à droite. Rev. Même type en creux.

Toutes les monnaies dont le métal n'est pas indiqué sont en argent.

13. CROTON, BRUTTII. ϘPO. Drievoet. Keerz. Zelfde voorstelling ingeslagen.

14. TARENTUM, CALABRIA. Retrograde inscriptie TAPAΣ. Naar rechts op dolfijn rijdende Taras, in het veld schelp. Keerz. Zelfde voorstelling ingeslagen.

PLAAT 108.

15. SICILIA. CATANA. Stier met mannenkop, naar rechts gewend, in de afsnede ornament. Keerz. KATANION. Naar links gaande Nike, in het veld H.

16. GELA. ΓΕΛΑΣ. Kop van eenen stier met mannengelaat. Keerz. Quadriga met wagenmenner, een vliegende Nike kroont de paarden.

17. ZANCLE. DANKΛΔ. Dolfijn in een sikkelvormige lijn aangevende den vorm van de haven van Zancle. Keerz. Door lijnen gevormd ornament, in het midden schelp.

18. AGRIGENTUM. AKPACANTOC. Adelaar. Keerz. Krabbe.

19. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Kop van een nymph naar rechts gewend, omgeven door dolfijnen. Keerz. Langzaam naar rechts rijdende quadriga, een naar rechts vliegende Nike kroont de paarden.

20. SYRACUSE. Als boven.

TWEEDE PERIODE

480—400 j. voor Chr.

21. GRIEKENLAND. ABDERA, THRACIË. Naam van eenen Magistraat, zittende griffioen met opgeheven voorpoot. Keerz. Door lijnen aangegeven gelijkmatig vierkant.

13. CROTON, BRUTTII. ϘPO. Trépied en relief. Rev. Trépied en creux.

14. TARENTUM, CALABRIA. Inscription rétrograde. TAPAΣ. Taras sur un dauphin à droite, dans le champ coquille. Rev. Même type en creux.

PLANCHE 108.

15. SICILE. CATANA. Taureau à face humaine s'agenouillant à droite, dans l'exergue ornement. Rev. KATANION. Niké marchant à gauche dans le champ H.

16. GELA. ΓΕΛΑΣ. Tête de taureau à face humaine. Rev. Quadriga, une Niké ailée couronne les chevaux.

17. ZANCLE. DANKΛE. Dauphin à gauche dans une ligne en forme de faucille, (la forme du port de la ville). Rev. Ornement en creux en treize parties carrées et triangulaires, au milieu coquille.

18. AGRIGENTUM. AKPACANTOC. Aigle. Rev. Crabe.

19. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Tête d'une nymphe tournée à droite entourée de dauphins. Rev. Quadrige allant à droite, Niké couronne les chevaux.

20. SYRACUSE. Variété de la monnaie précédente.

DEUXIÈME PÉRIODE

480—400 a. J. C.

21. GRÈCE. ABDERA, THRACE. Le nom d'un magistrat comme inscription, Griffon les ailes déployées à gauche. Rev. Carré en creux, divisé en quatre parties par des lignes.

22. AENUS, THRACIË. Naar rechts gewende kop van Hermes met petasos. Keerz. In ingeslagen vierkant AINI en naar rechts gewende geit. In het veld klimopblad in halve maan.

22. AENUS, THRACE. Tête de Hermes à droite, coiffée du petasos. Rev. Dans un carré creux AINI, chèvre allant à droite, dans le champ croissant et feuille de lierre.

23. ACANTHUS, MACEDONIË. Leeuw op eenen stier aanvallend. Keerz. AKANΘION in ingeslagen door lijnen aangegeven, vierkant.

23. ACANTHUS, MACÉDOINE. Lion attaquant un taureau. Rev. AKANΘION autour de quatre élévations séparées par des lignes, le tout dans un carré creux.

24. MACEDONIË. *Koning Alexander I* (498—454 v. Chr.). Man met twee speren staande naast een naar rechts voortstappend paard. Keerz. AΛEΞANΔPO in een ingeslagen vierkant, om een tweede, door lijnen aangegeven vierkant.

24. MACÉDOINE. *Alexandre I Roi* (498—454 av. J. C.). Homme coiffé d'un chapeau macédonien, marchant à droite à côté d'un cheval, il tient à la main deux lances. Rev. AΛEΞANΔPO entourant quatre élévations séparées par des lignes, le tout dans un carré creux.

25. ATHENE. Hoofd van Athene naar rechts gewend, de helm versierd. Keerz. In ingeslagen vierkant AΘE, uil en olijftak.

25. ATHÈNES. Tête de Pallas Athéné à droite, le casque est orné de feuilles d'olivier. Rev. AΘE, chouette, branche d'olivier, le tout dans un carré creux.

26. ATHENE. Als boven.

26. ATHÈNES. Variété de la monnaie précédente.

27. THEBE. Schild. Keerz. ΘEBA en vaas.

27. THÈBES. Bouclier. Rev. ΘEBA et vase.

28. AEGINA. Landschildpad. Keerz. Ingeslagen vierkant, waarin lijnen.

28. AEGINE. Tortue de terre. Rev. Carré creux, divisé par des lignes.

29. CORINTHE. Naar rechts gewende kop van Athene, in een ingeslagen vierkant. Keerz. Pegasus naar rechts.

29. CORINTHE. Tête de Pallas Athéné à droite, dans un carré creux. Rev. Pégase à droite.

PLAAT 109.

PLANCHE 109.

30. CORINTHE. Als voren.

30. CORINTHE. Variété de la monnaie précédente.

31. ELIS. Vliegende adelaar met haas in zijn bek. Keerz. Naar links voortloopende Nike met krans in de hand.

31. ELIS. Aigle tenant dans son bec un lièvre. Rev. Niké allant à gauche, dans la main couronne.

32. ELIS. Kop van Hera naar rechts. Keerz. FA. Bliksemschichten in krans.

32. ELIS. Tête de Héra à droite. Rev. FA. Foudre entourée d'une couronne.

33. ITALIA. CUMAE, CAMPANIA. Vrouwelijk hoofd naar rechts. Keerz.

33. ITALIE. CUMAE, CAMPANIE. Tête de jeune femme à droite. Rev.

KTMAION retograde, mosselschelp waarnaast pistrix.

34. NEAPOLIS CAMPANIA. Vrouwelijk hoofd naar rechts. Keerz. NEOΠOL. Naar rechts voortloopende stier met menschengelaat.

35. TARENTE, CALABRIA. Taras gezeten op eenen naar links zwemmenden dolfijn, de handen uitgestrekt, onder in het veld schelp. Keerz. Zittende jonge mannenfiguur (democratie?)

36. TARENTE, CALABRIA. Naar links rijdende jonge naakte ruiter. Keerz. TAPAΣ. Jeugdige naakte Taras op dolfijn.

37. POSEIDONIA, LUCANIA. Drietand slingerende Poseidon naar rechts. Keerz. Stier naar links gaande, daaronder in de afsnede dolfijn.

38. THURIUM, LUCANIA. Kop van Athene, met bekransden helm, naar rechts gewend. Keerz. ΘOTPIΩN. Naar rechts voortgaande stootende stier.

39. VELIA, LUCANIA. TELHTEΩN. naar rechts gewende kop eener jonge vrouw. Keerz. Een naar rechts gewende, zich tot den sprong gereedmakende leeuw.

40. CAULONIA, BRUTTII. Naar rechts gewend staande naakte Apollo, naast hem hert. Keerz. KATAΘNIATAΣ. Hert naar recht gewend.

41. CROTON, BRUTTII. Adelaar staande op den kop van een hert. Keerz. ϘPO. Drievoet-ketel en olijfblad.

42. RHEGIUM, BRUTTII. Naar voren gewende scalp van eenen leeuw. Keerz. RECINOΣ. Naakte gebaarde mannenfiguur, zittende naar links gewend. Een lauwertak omgeeft de figuur.

43. SICILIA. MESSANA. MEΣΣENION. Naar rechts voortloopende haas. Keerz. Biga getrokken door twee muilezels.

44. MESSANA. MEΣΣANIΩN. Naar links

KTMAION (rétrograde) coquille et pistrix.

34. NEAPOLIS, CAMPANIE. Tête de jeune femme à droite. Rev. NEOΠOL. Taureau à face humaine allant à droite.

35. TARENTUM, CALABRIE. Taras nu sur un dauphin les mains étendues, dans le champ coquille. Rev. Jeune homme asis à droite (la démocratie?)

36. TARENTUM, CALABRIE. Jeune homme nu, chevauchant à gauche. Rev. TAPAΣ Taras nu sur un dauphin.

37. POSEIDONIA, LUCANIE. Poseidon tourné à droite et levant le trident. Rev. Boeuf allant à gauche, à l'exergue dauphin.

38. THURIUM, LUCANIE. Tête de Pallas Athéné, le casque est entouré d'une couronne. Rev. ΘOTPIΩN. Taureau cornupète allant à droite.

39. VELIA, LUCANIE. TELHTEΩN. Tête d'une jeune femme tournée à droite. Rev. Lion, tourné à droite.

40. CAULONIA, BRUTTII. Apollon nu, tourné à droite, à côté du Dieu un cerf. Rev. KATAONIATAΣ. cerf tourné à droite.

41. CROTON, BRUTTII. Aigle sur la tête d'un cerf. Rev. ϘPO. Trépied et feuille d'olivier.

42. RHEGIUM, BRUTTII. Tête de lion, vue de face. Rev. RECINOΣ. Homme barbu, nu, assis à gauche. La figure est entourée d'une branche de laurier.

43. SICILE. MESSANA. MEΣΣENION. Lièvre marchant à droite. Rev. Biga tiré par deux mules.

44. MESSANA. MEΣΣANIΩN. Lièvre

voortloopende haas op een korenaar, boven den haas vogeltje. Keerz. Biga, door twee muilezels getrokken, in de afsnede twee dolfijnen.

45. NAXOS. Naar rechts gewend hoofd van Dionysos klimop-bladeren in de haren. Keerz. NAXION. Op de hurken zittende, drinkende satyr.

46. SELINUS. ΣΕΛΙΝΟΝΤΙΟΝ. Stroomgod offerende boven een altaar, in de rechterhand houdt hij een patera in de linker een tak, naast het altaar haan, terzijde stier op een piedestal. Keerz. Naar rechts rijdende quadriga waarin Artemis en Apollo zich bevinden.

47. CAMARINA. ΚΑΜΑΡΙΝΑΙΟΝ. Gebaarde kop van Herakles, naar links gewend. Keerz. Quadriga gereden door Athene, een Nike kroont de Godin, in de afsnede kraanvogel.

PLAAT 110.

48. CATANA. ΚΑΤΑΝΑΙΟΝ. Gelauwerd hoofd van Apollo naar rechts gewend. Keerz. Quadriga door een wagenmenner bestuurd, met naar rechts voortstappende paarden.

49. LEONTINI. Kop van Apollo gelauwerd naar rechts. Keerz. ΛΕΟΝΤΙΝΟΝ. Kop van eenen leeuw naar rechts met geopenden muil, omgeven door vier gerstekorrels.

50. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Kop eener jonge vrouw naar rechts gewend, pareldiadeem in de haren, vier dolfijnen omgeven het vrouwenkopje. Keerz. Quadriga met langzaam naar rechts stappende paarden. Een vliegende Nike kroont de paarden.

51. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Kop eener jonge vrouw naar rechts gewend, het haar omsloten door een met maeanderornament versierden

marchant à gauche au dessus d'un épi. En haut dans le champ petit oiseau. Rev. Bige tiré par deux mules, à l'exergue deux dauphins.

45. NAXOS. Tête de Dionysos tournée à droite, dans les cheveux feuilles de lierre. Rev. NAXION. Un satyre assis boit dans une coupe.

46. SELINUS. ΣΕΛΙΝΟΝΤΙΟΝ. Un Dieu de fleuve fait un sacrifice sur un autel allumé, il tient de la main droite une patera, de la main gauche une branche, à côté de l'autel un coq, dans le champ un taureau placé sur un piedestal. Rev. Quadrige, dans lequel se trouvent Artémis et Apollon.

47. CAMARINA. ΚΑΜΑΡΙΝΑΙΟΝ. Tête barbue d'Héraclès, tournée à gauche. Rev. Quadrige, dans lequel se trouve Pallas Athéné, Niké couronne la déesse, à l'exergue une grue.

PLANCHE 110.

48. CATANA. ΚΑΤΑΝΑΙΟΝ. Tête d'Apollon à droite. Rev. Quadrige allant à droite.

49. LEONTINI. Tête laurée d'Apollon, tournée à droite. Rev. ΛΕΟΝΤΙΝΟΝ. Tête de lion tournée à droite, la gueule ouverte, quatre grains d'orge l'entourent.

50. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Tête d'une jeune femme tournée à droite, dans les cheveux diadème de perles, quatre dauphins entourent la tête. Rev. Quadrige allant à droite. Niké couronne les chevaux.

51. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Tête d'une jeune femme tournée à droite, les cheveux sont entourés d'un saccos orné d'un ornement en forme de

saccos, dolfijnen omringen het hoofd. Keerz. Naar rechts gaande quadriga met kronende Nike als voren.

méandre, des dauphins entourent la tête. Rev. Quadrige allant à droite, Niké couronne les chevaux.

52. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Kop eener jonge vrouw naar rechts gewend, een band is door de haren gebonden, vier dolfijnen omgeven het hoofd. Keerz. Naar rechts gaande quadriga met kronende Nike, in de afsnede een pistrix.

52. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Tête d'une jeune femme tournée à droite, dans les cheveux un bandeau, quatre dauphins entourent la tête. Rev. Quadrige allant à droite, à l'exergue pistrix.

53. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Kop eener jonge vrouw naar rechts, het haar door een versierde saccos omgeven, vier dolfijnen omringen het hoofd. Keerzijde naar rechts gaande quadriga met kronende Nike.

53. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Tête d'une jeune femme tournée à droite, un saccos couvre les cheveux, quatre dauphins entourent la tête. Rev. Quadrige allant à droite.

54. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Kop eener jonge vrouw naar rechts, een deel van het haar is in een wrong opgebonden. De kop is door dolfijnen omgeven. Keerz. In draf naar links rijdende quadriga met gebaarden wagenmenner, de Nike vliegt naar links en kroont den wagenmenner.

54. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Tête d'une jeune femme à droite, une partie des cheveux est nouée en touffe sur le sommet de la tête. Des dauphins entourent la tête. Rev. Quadrige allant à gauche, une Niké couronne l'aurige.

55. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Kop eener jonge vrouw naar links, banden in de haren, de kop is door dolfijnen omgeven. Keerz. In draf naar links voortrijdende quadriga, in de afsnede korenaar.

55. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Tête d'une jeune femme à gauche. Dans les cheveux des bandeaux, des dauphins entourent la tête. Rev. Quadrige à gauche, les chevaux galoppent, à l'exergue épi de blé.

56. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Kop eener jonge vrouw naar links, een saccos omringt een gedeelte der haren. Keerz. Naar rechts voortgaande quadriga met paarden in stap, een Nike vliegt, de paarden kronende, naar rechts.

56. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Tête d'une jeune femme à droite. Une partie des cheveux est couverte par le saccos, des dauphins entourent la tête. Rev. Quadrige allant à droite. Niké couronne les chevaux.

57. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Kop eener jonge vrouw naar links, het onderste deel der haren is door een net omgeven, om den kop zijn dolfijnen geplaatst. Keerz. Naar links rijdende quadriga met galoppeerende paarden, de boven de paarden vliegende Nike kroont den wagenmenner, In de afsnede twee dolfijnen.

57. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Tête d'une jeune femme à gauche, une partie des cheveux est couverte par le saccos, des dauphins entourent la tête. Rev. Quadrige à gauche, les chevaux galoppent. Niké couronne l'aurige, à l'exergue, deux dauphins.

58 SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Kop eener

58. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Tête d'une

jonge vrouw, naar links gewend, een sphendone omringt het onderste gedeelte der haren. Dolfijnen zijn om den kop geplaatst. Keerz. Naar rechts voortrijdende quadriga met galoppeerende paarden, de Nike boven de paarden houdt een tafel. In de afsnede twee dolfijnen.

59. SEGESTA. ΣΕCΕΣΤΑ. Hoofd eener jonge vrouw naar rechts. Keerz. Hond naar rechts gewend.

DERDE PERIODE

400—336 VOOR CHR.

PLAAT III.

60. HET OOSTEN. LESBOS. Hoofd van eenen ongebaarden man met pileus. Keerz. Vrouwenkopje naar rechts gewend in een door lijnen aangegeven vierkant. *Electrum.*

61. LESBOS. Rechts gewend hoofd eener vrouw, op het hoofd muurkroon met acanthusornament. Keerz. in een door lijnen aangegeven vierkant het naar rechts gewende hoofd van Hermes met petasos. *Electrum.*

62. LESBOS. Hoofd van Hermes naar rechts, gedekt met den petasos. Keerz. Naar rechts gaande panther in door lijnen aangegeven vierkant *Electrum.*

63. LESBOS. Voorste gedeelte van een wild zwijn. Keerz. In een door lijnen aangegeven vierkant, leeuwenkop met geopenden muil. *Electrum.*

64. LESBOS. Gelauwerd hoofd van Apollo naar rechts. Keerz. Hoofd eener jonge vrouw in een door lijnen aangegeven vierkant. *Electrum.*

65. LESBOS. Gehelmde kop van Athene naar rechts. Keerz. In een inge-

jeune femme à gauche, dans les cheveux sphendone, des dauphins entourent la tête. Rev. Quadrige allant à droite, Niké tient un écriteau.

59. SEGESTA. ΣΕCΕΣΤΑ. Tête d'une jeune femme, tournée à droite. Rev. Un chien.

TROISIÈME PÉRIODE

400—336 a. J. C.

PLANCHE III.

60. ORIENT. LESBOS. Tête d'un homme imberbe coiffé d'un pileus. Rev. Tête de jeune femme à droite, dans un carré. *Electrum.*

61. LESBOS. Tête d'une femme coiffée d'une couronne murale ornée de feuilles d'acanthus. Rev. Tête de Hermès avec pétasos, dans un carré. *Electrum.*

62. LESBOS. Tête de Hermès, tournée à droite. Rev. Panthère allant à droite, dans un carré. *Electrum.*

63. LESBOS. Protome d'un sanglier. Rev. Tête de lion, la gueule ouverte, dans un carré. *Electrum.*

64. LESBOS. Tête laurée d'Apollon, tournée à droite. Rev. Tête d'une jeune femme dans un carré. *Electrum.*

65. LESBOS. Tête casquée de Pallas Athéné, tournée à droite. Rev.

slagen vierkant twee tegenover elkander geplaatste koppen van kalveren. *Electrum.*

66. LESBOS. Gesluierd hoofd van Demeter naar rechts gewend. Keerz. Drievoet met er afhangende linten. *Electrum.*

67. LESBOS. Ongebaard hoofd van Zeus Ammon. Keerz. Adelaar met omgewend hoofd, in een door lijnen aangegeven vierkant. *Electrum.*

68. PERZIË. Dareik. Knielende koning van Perzië. Keerz. Ruw ingeslagen vierkant. *Goud.*

69. PERZIË. Zilveren Dareik (Siglos). Knielende koning van Perzië. Keerz. Ruw ingeslagen vierkant.

70. TENEDOS, TROAS. Janusvormig verbonden gebaarde en ongebaarde mannenkop. Keerz. TENEΔΙΩΝ. Dubbele bijl, druiven, uil en monogram een en ander omgeven door een krans.

71. SAMOS. Scalp van een leeuwenkop. Keerz. ΣΑ. Voordeel van een stier naar rechts gewend, daarachter olijftak.

72. EPHESUS. ΕΦ Bij met uitgeslagen vleugels. Keerz. Naam van eenen magistraat Voordeel van een hert, de kop omgewend, daarachter palmboom.

73. TEOS. Zittende griffioen met opgeheven voorpoot. Keerz. Regelmatig ingeslagen vierkant met lijnen.

74. COS. Gebaarde met het leeuwenvel omgeven kop van Herakles naar rechts gewend. Keerz. ΚΟΙΩΝ, magistraatsnaam. Krabbe waaronder knots.

75. RHODOS. Kop van Helios van voren gezien. Keerz. ΡΟΔΙΟΝ. Bloem van den balaustrium tusschen druiven en knop.

76. RHODOS. Kop van Helios van

Deux têtes de veau, placées en regard, dans un carré. *Electrum.*

66. LESBOS. Tête voilée de Demeter à droite, dans les cheveux épi. Rev. Trépied avec bandeaux, dans un carré. *Electrum.*

67. LESBOS. Tête imberbe de Zeus Ammon. Rev. Aigle, la tête retournée, dans un carré. *Electrum.*

68. PERSE. Darique. Roi de Perse agenouillé. Rev. Carré creux. *Or.*

69. PERSE. Darique. Roi de Perse agenouillé. Rev. Carré creux.

70. TROAS. Double tête janiforme, l'une barbue, l'autre imberbe. Rev. TENEΔΙΩΝ. Bipenne, grappe, chouette, monogramme, le tout entouré d'une couronne de feuilles de laurier.

71. SAMOS. Mufle de lion de face. Rev. ΣΑ. Protome de taureau à droite, dans le champ branche d'olivier.

72. EPHÈSE. ΕΦ Abeille. Rev. Nom d'un magistrat. Protome de cerf et palmier.

73. TEOS. Griffon accroupi levant une patte. Rev. Carré creux.

74. COS. Tête barbue d'Héraclès, coiffée de la peau de lion. Rev. ΚΟΙΩΝ, et nom de magistrat. Crabe et massue.

75. RHODES. Tête de Hélios de face. Rev. ΡΟΔΙΟΝ. Fleur du balaustrium entre grappe et bouton.

76. RHODES. Tête de Hélios de face.

voren gezien. Keerz. ΡΟΔΙΟΝ. Bloem van den balaustrium tusschen twee knoppen.

Rev. ΡΟΔΙΟΝ. Fleur du balaustrium entre deux boutons.

77. CARIË. *Koning Mausolus.* (377-353 v. Chr.) Gelauwerd hoofd van Apollo, geheel van voren gezien. Keerz. ΜΑΥΣΣΩΛΛΟ. Zeus Labrandeus met dubbele bijl en scepter, in het veld monogram.

77. CARIE. *Mausolus* (377—353 a. J. C.) Tête laurée d'Apollon vue de face. Rev. ΜΑΥΣΣΩΛΛΟ. Zeus Labrandeus avec bipenne et sceptre allant à droite, dans le champ monogramme.

78. CARIË. *Koning Pixodarus* (341-335 v. Chr.) Gelauwerd hoofd van Apollo, geheel naar voren gewend. Keerz. ΠΙΞΟΔΑΡΟΥ. Zeus Labrandeus als boven.

78. CARIE. *Pixodarus* (341—335 a. J. C.) Tête laurée d'Apollon. Rev. ΠΙΞΩΔΑΡΟΥ. Zeus Labrandeus avec bipenne et sceptre, allant à droite.

79. MACEDONIË. *Koning Philippus II* (359—336 v. Chr.) Naar rechts gewende, gelauwerde kop van Apollo. Keerz. ΘΙΛΙΠΠΟΥ. Naar rechts gaande biga met hard rijdende paarden. Het embleem onder de paardepooten duidt aan dat deze munt in Mende geslagen is. *Goud.*

79. MACÉDOINE. *Philippe II* (359—336 a. J. C.) Tête laurée d'Apollon tournée à droite. Rev. ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Bige allant à droite. L'attribut indique que cette monnaie a été frappée à Mende. *Or.*

80. MACEDONIË. *Koning Philippus II* (359—336 v. Chr.) Als boven, het embleem aan de keerzijde duidt waarschijnlijk aan dat deze munt in Melitea is geslagen. *Goud.*

80. MACÉDOINE. *Philippe II* (359—336 a. J. C.) Monnaie comme la précédente, frappée à Melitea. *Or.*

81. MACEDONIË. *Philippus II* 359-336 v. Chr.) Als boven, het embleem aan de keerzijde duidt misschien aan dat deze munt in Eion is geslagen.

81. MACÉDOINE. *Philippe II* (359—336 a. J. C.) Comme la monnaie précédente, peut-être frappée à Eion.

PLAAT 112.

PLANCHE 112.

82. MACEDONIË. *Philippus II* (359-336 v. Chr.) Gebaarde en gelauwerde kop van Zeus naar rechts gewend. Keerz. ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Naakte ruiter naar rechts rijdend, onder het paard embleem, aanduidend dat deze munt in Pella geslagen is.

82. MACÉDOINE. *Philippe II* (359—336 a. J. C.) Tête barbue et laurée de Zeus, tournée à droite. Rev. ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Cavalier nu allant à droite. Cette monnaie à été frappée à Pella.

83. MACEDONIË. *Philippus II* (359-336 v. Chr.) Als boven, geslagen te Amphipolis.

83. MACÉDOINE. *Philippe II* (359—336 a. J. C.) Variété de la monnaie précédente, frappée à Amphipolis.

84. MACEDONIË. *Philippus II* (359-336 v. Chr. Als boven, geslagen te Histiaea.

84. MACÉDOINE. *Philippe II* (359—336 a. J. C.) Variété de la monnaie précédente, frappée à Histiaea.

85. NEAPOLIS, MACEDONIË. Hoofd van de Gorgo, van voren gezien. Keerz. NEOΠ. Naar rechts gewend hoofd van een Godin (Aphrodite, Nike?) met krans in de haren.

86. THEBE, BOEOTIË. Schild. Keerz. ΘE. Jeugdige Herakles slangen wurgend.

87. THEBE, BOEOTIË. Schild. Keerz. ΘE. Kop van Dionysos met wijngaardbladeren in de haren, naar rechts gewend.

88. CORINTHE. Naar links vliegende Pegasus met ϙ Keerz. Athenekop naar links in het veld embleem en monogram.

89. CORINTHE. Als voren met ander embleem.

90. CORINTHE. Als voren met ander embleem.

91. CORINTHE. Als voren, met ander embleem.

92. CORINTHE. Als voren, met ander embleem.

93. CORINTHE. Als voren, met ander embleem.

94. ELIS. FALEION. Gebaarde en gelauwerde kop van Zeus. Keerz. Adelaar op zuil.

95. SICYON. Chimaera naar links. Keerz. Naar links vliegende duif, omringd door een lauwertak.

96. CNOSSUS, CRETA. Kop van Demeter naar rechts gewend. Keerz. Labyrinth, terzijde emblemata.

97. ITALIA. NEAPOLIS, CAMPANIA. Kop eener jeudige vrouw naar links, in de haren band, achter het hoofd een embleem. Keerz. NEOΠOLITΩN. Stier met menschengelaat naar rechts gaande, een zwevende Nike bekroont hem.

98. NEAPOLIS. Campania. Als voren met ander embleem.

85. NEAPOLIS, MACÉDOINE. Tête de la Gorgone, vue de face. Rev. NEOΠ. Tête d'une déesse, tournée a droite, dans les cheveux couronne.

86. THÈBES, BÉOTIE. Bouclier. Rev. ΘE. Jeune Héraclès étouffant des serpents.

87. THÈBES, BEOTIE. Bouclier. Rev. ΘE. Tête de Dyonysos tournée a droite.

88. CORINTHE. Pégas, volant à gauche, dans le champ ϙ Rev. Tête de Pallas Athéné à gauche, dans le champ emblème et monogramme.

89. CORINTHE. Variété de la monnaie précédente, autre monogramme.

90. CORINTHE. Variété de la monnaie précédente, autre monogramme.

91. CORINTHE. Variété de la monnaie précédente, autre monogramme.

92. CORINTHE. Variété de la monnaie précédente, autre monogramme.

93. CORINTHE. Variété de la monnaie précédente, autre monogramme.

94. ELIS. FALEION. Tête barbue et laurée de Zeus. Rev. Aigle sur colonne.

95. SICYON. Chimère, à gauche. Rev. Pigeon volant à gauche, entouré d'une branche de laurier.

96. CNOSSUS, CRÈTE. Tête de Demeter, à droite. Rev. Labyrinthe, dans le champ emblèmes.

97. ITALIE. NEAPOLIS, CAMPANIE. Tête d'une jeune femme tournée à gauche, un bandeau dans les cheveux, dans le champ emblème. Rev. NEOΠOLITΩN, Taureau à face humaine, marchant à droite, la tête est tournée de face.

98. NEAPOLIS, CAMPANIE. Variété de la monnaie précédente, autre emblème.

99. NEAPOLIS. Campania. Als voren met ander embleem.

100. NEAPOLIS. Campania. Als voren met ander embleem.

101. TERINA, BRUTTII. TEPINAION. Kop van een jonge vrouw naar rechts gewend. Keerz. Zittende gevleugelde Nike, naar rechts gewend. In de rechterhand wordt een krans gehouden, de linker rust op eenen cippus.

102. VELIA, LUCANIA. Leeuw. Keerz. ΥΕΛΗ. Kop eener jonge vrouw naar rechts gewend.

PLAAT 113.

103. TARENTUM, CALABRIA. Naakte jongeling op een naar rechts gaand paard, voor het paard herme. Keerz. ΤΑΡΑΣ. Jonge Taras naar links op dolfijn rijdend.

104. TARENTUM, CALABRIA. Naakte jongeling op een naar rechts gaand paard zittend, de berijder kroont met de rechterhand het paard. Keerz. ΤΑΡΑΣ. Jonge Taras op dolfijn rijdend naar rechts.

105. TARENTUM, CALABRIA. Naakte jeugdige krijger te paard met schild, helm en speer. Keerz. ΤΑΡΑΣ. Taras op dolfijn zittend, over den schouder houdt hij den drietand, de zee is in het veld aangegeven.

106. HYRIA, CAMPANIA. Kop van Hera naar voren gewend, in de haren diadeem. Keerz. Stier met mannengelaat naar rechts loopend.

107. METAPONTUM, LUCANIA. Gehelmd hoofd van Leukippos, in het veld embleem en monogram. Keerz. META. Korenaar waarop terzijde een knots geplaatst is, in het veld monogram.

99. NEAPOLIS, CAMPANIE. Variété de la monnaie précédente, autre emblème.

100. NEAPOLIS, CAMPANIE. Variété de la monnaie précédente, autre emblème.

101. TERINA, BRUTTII. TEPINAION. Tête d'une jeune femme à droite. Rev. Niké ailée, assise à droite. Elle tient de la main droite une couronne, tandis que la main gauche repose sur le cippus.

102. VELIA, LUCANIE. Lion. Rev. ΥΕΛΗ. Tête d'une jeune femme, tournée à droite.

PLANCHE 113.

103. TARENTUM, CALABRIE. Jeune homme nu assis sur un cheval tourné à droite, devant le cheval herme. Rev. ΤΑΡΑΣ. Jeune Taras nu assis sur un dauphin.

104. TARENTUM, CALABRIE. Jeune homme nu assis sur un cheval, de la main droite il tient une couronne au-dessus de la tête du cheval. Rev. ΤΑΡΑΣ Jeune Taras assis sur un dauphin

105. TARENTUM, CALABRIE. Jeune guerrier nu, sur la tête un casque, armé d'un bouclier et d'une haste, assis sur un cheval. Rev. ΤΑΡΑΣ. Jeune Taras assis sur un dauphin, de la main droite il tient un trident, les ondes de la mer sont indiquées.

106. HYRIA, CAMPANIE. Tête de la déesse Hera de face. Rev. Taureau à face humaine, allant à droite.

107. METAPONTUM, LUCANIE. Tête casquée de Leukippos. Dans le champ emblème et monogramme. Rev. META. Epi de blé, sur la feuille massue, monogramme.

108. METAPONTUM,LUCANIA. Persephone naar rechts met bladerenkrans in de haren. Keerz. META. Korenaar waarop adelaar.	108. METAPONTUM, LUCANIE. Tête de Persephone à droite, dans les cheveux couronne de feuilles et d'épis. Rev. META. Epi, sur la feuille aigle.
109. CROTON, BRUTTII. Kop van Hera, naar voren gewend, in de haren diadeem. Keerz. ΚΡΟΤΩΝΙ. Rustende, naar links gewende Herakles, vaas in de hand houdende.	109. CROTON, BRUTTII. Tête de Hera de face, dans les cheveux un diadème. Rev. ΚΡΟΤΩΝΙ. Héracles en repos assis sur la dépouille d'un lion, dans la main droite kantharos, la main gauche tient la massue. Dans le champ monogramme.
110. CROTON, BRUTTII. Adelaar met haas in zijn klauwen. Keerz. ΚΡΟ. Drievoet.	110. CROTON, BRUTTII. Aigle, tenant un lièvre dans ses serres. Rev. ΚΡΟ. Trépied.
111. CROTON, BRUTTII. ΚΡΟΤΩΝΙΑΤΑΣ. Apollokop naar rechts gewend. Keerz. Jonge Herakles de slangen smorend.	111. CROTON, BRUTTII. ΚΡΟΤΩΝΙΑΤΑΣ. Tête d'Apollon à droite. Rev. Jeune Héracles étouffant les serpents.
112. THURIUM, LUCANIA. Naar rechts gewende kop van Athene, op helm scylla. Keerz. ΘΟΥΡΙΩΝ. Stootende stier naar rechts, in de afsnede een tonijn.	112. THURIUM, LUCANIE. Tête de Pallas Athéné à droite, le casque est orné d'une scylla. Rev· ΘΟΥΡΙΩΝ. Taureau cornupète, à l'exergue thon.
113. THURIUM, LUCANIA. Als boven.	113. THURIUM, LUCANIE. Variété de la monnaie précédente.
114. HERACLEA, LUCANIA. ΗΡΑΚΛΗΙΩΝ. Gehelmde kop van Athene naar rechts, op den helm scylla. Keerz. ΗΡΑΚΛΗΙΩΝ. Staande Herakles met knots en leeuwenvel, in het veld embleem en monogram.	114. HERACLEA, LUCANIE. ΗΡΑΚΛΗΙΩΝ. Tête casquée de Pallas Athéné à droite, le casque est orné d'une scylla. Rev. ΗΡΑΚΛΗΙΩΝ. Héraclès debout tenant de la main droite la massue, de la main gauche la dépouille de lion et un arc. Dans le champ emblème et monogramme.
115. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Kop eener jonge vrouw naar links gewend, vier dolfijnen omgeven den kop. Keerz. Naar links rijdende quadriga met dravende paarden, een boven de paarden vliegende Nike kroont den wagenmenner. In de afsnede schild, scheenplaten, helm enz.	115. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Tête d'une jeune femme à gauche, quatre dauphins entourent la tête. Rev. Quadrige allant à gauche, Niké couronne l'aurige. A l'exergue bouclier, knemides, casque etc.
116. SYRACUSE. Als voren.	116. SYRACUSE. Variété de la monnaie précédente.

117. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Naar links gewende kop eener jonge vrouw, door de haren loopt een breede band. Dolfijnen omringen den kop. Keerz. Quadriga naar links rijdend, met den wagenmenner kronende Nike.

PLAAT 114.

118. SYRACUSE. Als boven.

119. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Naar rechts gewende kop eener jonge vrouw, omringd door dolfijnen. Keerz. Quadriga naar links rijdend met dravende paarden, Nike kroont den wagenmenner.

120. SICULO-PUNISCH. Kop eener naar links gewende jonge vrouw omringd door dolfijnen. Keerz. Naar rechts staand paard en palmboom.

121. SICULO-PUNISCH. Kop eener naar links gewende jonge vrouw, door dolfijnen omringd. Keerz. Naar links gewende paardenkop, palmboom.

122. HERACLEA MINOA. Kop eener naar rechts gewende jonge vrouw door dolfijnen omgeven. Keerz. Naar rechts rijdende quadriga met dravende paarden.

123. NAXOS. Kop van Dionysos naar rechts gewend in de haren een band met ornament van klimopbladeren. Keerz. ΝΑΞΙΟΝ. Gehurkte Faun die eenen kantharos aan de lippen brengt, naast hem rank met wingerdbladeren.

VIERDE PERIODE.

(336—280 voor Chr).

124. MACEDONIË. *Alexander de Groote* (336—323 v. Chr.) Kop van Athene naar rechts. Keerz. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ. Nike met krans en tropee. Het embleem duidt aan dat deze munt in Pella geslagen is. *Goud.*

117. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Tête d'une jeune femme tournée à gauche dans les cheveux bandeau. Rev. Quadrige allant à gauche, Niké couronne l'aurige.

PLANCHE 114.

118. SYRACUSE. Variété de la monnaie précédente.

119. SYRACUSE. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Tête d'une jeune femme tournée à droite, des dauphins entourent la tête. Rev. Quadrige allant à gauche, Niké couronne l'aurige.

120. SICULO-PUNIQUE. Tête d'une jeune femme tournée à gauche, entourée de dauphins. Rev. Cheval à droite et palmier.

121. SICULO-PUNIQUE. Tête d'une jeune femme tournée à gauche, entourée de dauphins. Rev. Tête de cheval à gauche, palmier.

122. HERACLEA MINOA. Tête d'une jeune femme tournée à droite. Rev. Quadrige allant à droite, Niké couronne l'aurige.

123. NAXOS. Tête de Dionysos tournée à droite, ceinte d'un diadème orné de lierre. Rev. ΝΑΞΙΟΝ. Faune accroupi qui approche un kantharos de ses lèvres, à côté des ceps de vigne.

QUATRIÈME PÉRIODE.

(336—280 a. J. C.)

124. MACÉDOINE. *Alexandre le Grand* (336—323 a. J. C.) Tête de Pallas Athéné à droite. Rev. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ. Niké avec couronne et trophée. Cette monnaie a été frappée à Pella. *Or.*

125. MACEDONIË. *Alexander de Groote* (336—323 v. Chr.) Als boven, te Tricca geslagen. *Goud.*

126. MACEDONIË. *Alexander de Groote* (336—323 v. Chr.) Kop van den jeugdigen ongebaarden Herakles met leeuwenvel. Keerz. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ. Zittende naar links gewende Zeus met adelaar en scepter. Deze munt is te Myrina geslagen.

127. MACEDONIË. *Alexander de Groote* (336—323 v. Chr.) Als voren, doch te Sestos geslagen.

128. MACEDONIË. *Alexander de Groote* (336—323 v. Chr.) Als voren, doch te Perinthus geslagen.

129. MACEDONIË. *Alexander de Groote* (336—323 v. Chr.) Als voren, doch te Odessus geslagen.

PLAAT 115.

130. MACEDONIË. *Alexander de Groote.* Als voren, doch te Cyzicus geslagen.

131. MACEDONIË. *Alexander de Groote.* Als voren, doch te Mesembria geslagen.

132. MACEDONIË. *Alexander de Groote.* Als voren, doch te Amphipolis geslagen.

133. MACEDONIË. *Alexander de Groote.* Als voren, doch te Temnos geslagen.

134. MACEDONIË. *Alexander de Groote.* Als voren, doch te Callatia geslagen.

135. MACEDONIË. *Alexander de Groote.* Als voren, doch te Mytilene geslagen.

136. MACEDONIË. *Philippus III* (323-316 v. Chr.) Kop van jeugdigen, ongebaarden Herakles met leeuwenvel naar links gewend (type der munten van Alexander den Groote). Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Overigens geheel gelijk aan de munten van Alexander den Groote.

125. MACÉDOINE. *Alexandre le Grand.* Variété de la monnaie précédente, frappée à Tricca. *Or.*

126. MACÉDOINE. *Alexandre le Grand* (336—323 a. J. C.) Tête du jeune Héracles imberbe, entourée de la peau d'un lion. Rev. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ. Zeus aétophore assis à gauche. Monnaie frappée à Myrina.

127. MACÉDOINE. *Alexandre le Grand* (336—323 a. J. C.) Autre exemplaire frappé à Sestos.

128. MACÉDOINE. *Alexandre le Grand* (336—323 a. J. C.) Autre exemplaire frappé à Perinthus.

129. MACÉDOINE. *Alexandre le Grand* (336—323 a. J. C.) Autre exemplaire frappé à Odessus.

PLANCHE 115.

130. MACÉDOINE. *Alexandre le Grand.* Type comme n° 126, frappée à Cyzicus.

131. MACÉDOINE. *Alexandre le Grand.* Type comme n° 126 frappée a Mesembria.

132. MACÉDOINE. *Alexandre le Grand.* Type comme n° 126, frappée à Amphipolis.

133. MACÉDOINE. *Alexandre le Grand.* Type comme n° 126, frappée à Temnos.

134. MACÉDOINE. *Alexandre le Grand.* Type comme n° 126, frappée à Callatia.

135. MACÉDOINE. *Alexandre le Grand.* Type comme n° 126, frappée à Mytilene.

136. MACÉDOINE. *Philippe III.* Tête d' Héraclès jeune, imberbe avec peau de lion, tournée à gauche (type des monnaies d'Alexandre le Grand). Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Type des monnaies d'Alexandre.

137. MACEDONIË. *Demetrius Poliorcetes* (306—283 v. Chr.) Kop van Demetrius Poliorcetes naar rechts gewend. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ. Poseidon staat leunende op den drietand naar links gewend, zijn rechtervoet rust op eene verhooging. In het veld monogrammen.

138. THRACIA. *Lysimachus* (323—281 v. Chr.) Ongebaarde naar rechts gewende Herakleskop, als het type der munten van Alexander den Groote. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΛΥΣΙΜΑΧΟΥ. Type als de munten van Alexander den Groote met emblemata.

139. THRACIA. *Lysimachus* (323—281 v. Chr.) Kop van den vergoden Alexander den Groote met Ammonshoorn. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΛΥΣΙΜΑΧΟΥ. Naar links zittende Pallas Nikephoros, de linkerarm steunt op het schild; geslagen te Byzantium.

140. THRACIA. *Lysimachus* (323—281). Type als n°. 139. Te Lampsacus geslagen.

141. THRACIA. *Lysimachus* (323—281). Type als n°. 139. Te Callatia geslagen.

PLAAT 116.

142. AEGYPTE. *Alexander* (323—311 v. Chr.) Kop van den jeugdigen vergoden Alexander den Groote met Ammonshoorn. Keerz. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ. Athene naar rechts gewend met speer en schild, in het veld helm, adelaar en monogram.

143. AEGYPTE. *Alexander* (323—311 v. Chr.) Als boven met ander monogram.

144. AEGYPTE. *Ptolemaeus I Soter* (323—306 v. Chr.) Kop van Ptolemaeus naar rechts gewend.

137. MACÉDOINE. *Demetrius Poliorcetes* (306—283 a. J. C.) Tête de Démétrius Poliorcetes à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ. Poseidon debout tourné à gauche, de la main gauche il tient son trident, dans le champ monogrammes.

138. THRACE. *Lysimachus* (323—281 a. J. C.) Jeune tête imberbe d' Héraclès. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΛΥΣΙΜΑΧΟΥ. Zeus aétophore, type des monnaies d'Alexandre.

139. THRACE. *Lysimachus* (323—281 a. J. C.) Tête d' Alexandre divinisé comme Zeus Ammon. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΛΥΙΜΑΧΟΥ. Pallas Niképhoros assise à gauche, le bras gauche de la déesse est appuyé sur le bouclier. Cette monnaie a été frappée à Byzance.

140. THRACE. *Lysimachus* (323—281 a. J. C.) Type comme n° 139, frappée à Lampsacus.

141. THRACE. *Lysimachus* (323—281 a. J. C.) Type comme n° 139, frappée à Callatia.

PLANCHE 116.

142. EGYPTE. *Alexandre* (323—311 a. J. C.) Tête d'Alexandre divinisé comme Zeus Ammon. Rev. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ. Pallas Athéné tournée à droite avec haste et bouclier, dans le champ casque, aigle et monogramme.

143. EGYPTE. *Alexandre* (323—311 a. J. C.) Type comme n° 142 avec autre monogramme.

144. EGYPTE. *Ptolémée I Soter* (323-306 a. J. C.) Tête de Ptolémée à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ

Keerz. ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ. Adelaar met gesloten vleugels naar links gewend, staande op bliksemschichten, in het veld monogram. *Goud.*

145. AEGYPTE. *Ptolemaeus I Soter* (323—306 v. Chr.) Als voren met andere monogrammen. *Goud.*

146. SYRIË. *Seleucus Nicator* (312-280 v. Chr.) Kop van een ongebaarden jeugdigen Herakles naar rechts (type der munten van Alexander den Groote). Keerz. ΣΕΛΕΥΚΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ. Zittende Zeus, type als op de munten van Alexander.

147. SYRIË. *Seleucus I Nicator* (312-280 v. Chr.) Kop van Seleucus naar rechts gewend, parelrand. Keerz. ΣΕΛΕΥΚΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ. Vier oliphanten trekken eenen wagen voort waarop Pallas in strijdende houding staat, in het veld anker.

148. TARENTUM, CALABRIA. Naar rechts rijdende naakte ruiter, in de rechterhand speer, in de linker schild en twee speren. Keerz. ΤΑΡΑΣ. Op een dolfijn rijdende naar links gewende Taras, in de rechterhand een Nike in de linker schild. In het veld monogram.

149. TARENTUM, CALABRIA. Naar links rijdende ruiter op het punt om van zijn paard te springen, aan den linkerarm hangt het schild. Keerz. ΤΑΡΑΣ. Taras op een dolfijn gezeten rijdt naar links. In de uitgestrekte rechterhand houdt hij een dolfijn. In het veld monogram.

150. SYRACUSE. *Agathocles* (317—289 v. Chr.) Kop van Apollo, gelauwerd, naar rechts. Keerz. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Naar rechts rijdende biga, onder de pooten der paarden triquetra. *Goud.*

ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ. Aigle au repos sur une foudre à gauche, dans la monogramme. *Or.*

145. EGYPTE. *Ptolémée I Soter* (323-306 a. J. C.) Même type que 144, autres monogrammes. *Or.*

146. SYRIE. *Séleucus Nicator* (312-280 a. J. C.) Tête d'Héracles jeune imberbe, type des monnaies d'Alexandre le Grand. Rev. ΣΕΛΕΥΚΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ. Zeus aétophore comme sur les monnaies d'Alexandre le Grand.

147. SYRIE. *Séleucus I Nicator* (312-280 a. J. C.) Tête de Seleucus à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ. Pallas Athéné debout dans un quadrige tiré par quatre éléphants. Dans le champ une ancre.

148. TARENTUM, CALABRIE. Jeune cavalier nu allant à droite, à la main droite haste. A la main gauche bouclier et deux hastes. Rev. ΤΑΡΑΣ. Taras sur un dauphin allant à gauche. De la main droite il port une Niké, tandis que de la main gauche il tient un bouclier, dans le champ monogramme.

149. TARENTUM, CALABRIE. Jeune cavalier allant à gauche s'apprêtant à descendre de son cheval. Rev. ΤΑΡΑΣ. Taras assis sur un dauphin, de la main droite étendue il tient un petit dauphin, dans le champ monogramme.

150. SYRACUSE. *Agathocles* (317—289 a. J. C.) Tête laurée d'Apollon à droite. Rev. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Bige allant à droite, sous les pieds des chevaux triquetra. *Or.*

151. SYRACUSE. *Agathocles* (317—289 v. Chr.) Kop eener jonge vrouw, naar rechts gewend, dolfijnen omringen den kop. Keerz. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Naar links rijdende quadriga met dravende paarden. In het veld boven aan triquetra. In de afsnede monogram.

152. SYRACUSE. *Agathocles* (317—289 v. Chr.) Kop van gehelmde Athene naar rechts gewend. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΟΣ ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΣ. Bliksemschichten. *Goud.*

153. SYRACUSE. *Agathocles.* (317—289 v. Chr.) ΚΟΡΑΣ. Kop van een jonge vrouw, naar rechts gewend. Keerz. ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΣ. Nike in de rechterhand eenen hamer houdend in de linker een spijker waarmede zij aan een tropee een helm bevestigt. In het veld triquetra.

154. SYRACUSE. Als voren.

VIERDE PERIODE.

(280—50 voor Chr.)

PLAAT 117.

155. SYRIË. *Antiochus I Soter* (280—261 v. Chr.) Kop van Antiochus I naar rechts. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ. Op omphalos zittende Apollo met boog en pijl, terzijde in het veld monogram.

156. SYRIË. *Antiochus I Soter* (280—261 v. Chr.). Als boven met andere monogrammen.

157. SYRIA. *Antiochus II Theos* (261—246 v. Chr.) Kop van Antiochus II naar rechts. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ. Apollo als boven.

158. SYRIA. *Seleucus II Callinicus* (246—226 v. Chr.) Kop van Seleucus II naar rechts. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΔΕΥΚΟΥ. Staande,

151. SYRACUSE. *Agathocles* (317—289 a. J. C.) Tête d'une jeune femme tournée à droite, des dauphins entourent la tête. Rev. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Quadrige allant à gauche. Dans le champ en haut triquetra, à l'exergue monogramme.

152. SYRACUSE. *Agathocles* (317—289 a. J. C.) Tête casquée de Pallas Athéné à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΟΣ ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΣ. Foudre ailée. Dans le champ monogramme. *Or.*

153. SYRACUSE. *Agathocles.* (317—289 a. J. C.) ΚΟΡΑΣ. Tête de Perséphoné à droite. Rev. ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΣ. Niké debout érigeant un trophée. Dans le champ triquetra.

154. SYRACUSE. Variété de la monnaie précédente.

CINQUIÈME PÉRIODE.

(280—50 a. J. C.)

PLANCHE 117.

155. SYRIE. *Antiochus I Soter* (280—261 a. J. C.) Tête d'Antiochus I à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ. Apollon assis sur l'omphalos tenant des mains arc et flèches, dans le champ monogramme.

156. SYRIE. *Antiochus I Soter* (280—261 a. J. C.). Variété de la monnaie précédente.

157. SYRIE. *Antiochus II Theos* (261—246 a. J. C.) Tête d'Antiochus II à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ. Apollon sur l'omphalos comme n° 155.

158. SYRIE. *Séleucus II Callinique* (246—226 a. J. C.) Tête de Séleucus II à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ. Apollon

op drievoet leunende Apollo, in het veld monogram.

159. SYRIA. *Antiochus Hierax* (246—227 v. Chr.) Kop van Antiochus Hierax naar rechts. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΌΧΟΥ. Op omphalos zittende Apollo als voren, in het veld monogram.

160. SYRIE. *Seleucus III Ceraunus* (226—222 v. Chr.) Kop van Seleucus III naar rechts. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ. Op omphalos zittende Apollo, in het veld emblemata.

161. SYRIE. *Antiochus III de Groote* (222—187 v. Chr.) Kop van Anthiochus III naar rechts. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ. Apollo als boven in het veld monogram.

162. SYRIË. *Seleucus IV Philopator* (187—175 v. Chr.) Kop van Seleucus IV naar rechts. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ. Zittende Apollo als boven, in het veld monogram en embleem.

163. SYRIË. *Antiochus IV Epiphanes* (175—164 v. Chr.) Kop van Antiochus IV naar rechts. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ. Zittende Apollo als boven, in het veld monogrammen.

164. SYRIË. *Antiochus IV Epiphanes* (175—164 v. Chr.) Kop van Antiochus als Zeus naar rechts. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΘΕΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ. Zittende Zeus Nikephoros, naar links gewend.

PLAAT 118.

165. SYRIË. *Antiochus V Eupator* (164—162 v. Chr.) Naar rechts gewende kop van Antiochus V. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΥΠΑΤΟΡΟΣ. Zittende Zeus Nikephoros naar links gewend, in het veld monogram.

debout, appuyé sur un trépied, dans le champ monogramme.

159. SYRIE. *Antiochus Hierax* (246—227 a. J. C) Tête d'Antiochus Hierax à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ. Apollon assis sur l'omphalos comme n° 155, dans le champ monogramme.

160. SYRIE. *Seleucus III Ceraunus* (226—222 a. J. C.) Tête de Seleucus à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ. Apollon assis sur l'omphalos comme n° 155, dans le champ emblèmes.

161. SYRIE. *Antiochus III le Grand* (222—187 a. J. C.) Tête d'Antiochus III à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ. Apollon assis comme n° 155, dans le champ monogramme.

162. SYRIE. *Seleucus IV Philopator* 187—175 a. J. C.) Tête de Séleucus IV à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ. Apollon assis comme n° 155, dans le champ monogramme et emblème

163. SYRIE. *Antiochus IV Epiphane* (175—164 a. J. C.) Tête d'Antiochus IV à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ. Apollon assis comme n° 155, dans le champ monogrammes.

164. SYRIE. *Antiochus IV Epiphane* (175—164 a. J. C.) Tête d'Antiochus comme Zeus, tournée à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΘΕΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ. Zeus Nikephoros assis, tourné à gauche.

PLANCHE 118.

165. SYRIE. *Antiochus V Eupator* (164—162 a. J. C.) Tête d'Antiochus V tournée à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΥΠΑΤΟΡΟΣ. Zeus Nikephoros assis tourné à gauche, dans le champ monogramme.

166. SYRIË. *Demetrius I Soter* (162-150 v. Chr.) Naar rechts gewende kop van Demetrius I. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ. Zittende, naar links gewende, Tyche met scepter en hoorn des overvloeds. Monogrammen in het veld aanduidende dat deze munt in Apameia geslagen is in het 158ste jaar van de aera der Seleuciden.

167. SYRIË. *Antiochus VI Dionysus* (145—140 v. Chr.) Kop van Antiochus VI naar rechts omgeven door een stralenkrans. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ ΔΙΟΝΥΣΟΥ. De twee Dioskouroi in galop naar links rijdende omgeven door een bloem- en bladerkrans. In het veld monogrammen en aanduiding van het jaar 170 der aera van de Seleuciden.

168. SYRIË. *Tryphon* (*Diodotos*) (142-139 v. Chr.) Kop van Tryphon naar rechts gewend. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΤΡΥΦΩΝΟΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ. Een adelaar staat naar links gewend op bliksemschichten, achter zijn kop korenaar. In het veld monogrammen aanduidende dat deze munt te Ptolemaïs geslagen is.

169. SYRIË. *Antiochus VII Sidetes* (138—129 v. Chr.) Kop van Antiochus VII naar rechts. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΥΕΡΓΕΤΟΥ. Staande gewapende, naar links gewende Pallas in de rechterhand Nike, in de linker speer en schild. In het veld monogrammen.

170. SYRIË. *Antiochus VIII Grypus* (121—96 v. Chr.) Kop van Antiochus VIII naar rechts. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ. Staande Zeus, naar links gewend, op het hoofd halve maan, in de handen ster en scepter, Zeus is omgeven door een lauwerkrans.

166. SYRIE. *Demetrius I Soter* (162-150 a. J. C.) Tête de Demetrius I tournée à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ. Tyche assise, tournée à gauche, dans les mains sceptre et corne d'abondance. Cette monnaie a été frappée à Apameia dans l'année 158 de l'ère des Séleucides.

167. SYRIE. *Antiochus VI Dionysus* (145—140 a. J. C.) Tête radiée d'Antiochus VI tournée à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ ΔΙΟΝΥΣΟΥ. Les deux dioscures à cheval entourés d'une couronne de feuilles et de fleurs, dans le champ monogrammes Cette monnaie a été frappée dans l'année 170 de l'ère des Séleucides.

168. SYRIE. *Tryphon* (*Diodotos*) (142-139 a. J C.) Tête de Tryphon tournée à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΤΡΥΦΩΝΟΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ. Aigle sur un foudre, derrière le dos de l'aigle épi. Dans le champ monogrammes. Cette monnaie a été frappée à Ptolemaïs.

169. SYRIE. *Antiochus VII Sidetes* (138—129 a. J. C.) Tête d'Antiochus VII à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΥΕΡΓΕΤΟΥ. Pallas debout portant une petite Niké sur la main droite, de la gauche tenant bouclier et haste. Dans le champ monogrammes.

170. SYRIE. *Antiochus VIII Grypus* (121—96 a. J. C.) Tête d'Antiochus VIII à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ. Zeus debout ayant un croissant sur la tête, des mains il tient une étoile et un sceptre, dans le champ monogrammes, le tout entouré d'une couronne de laurier.

171. SYRIË. *Seleucus VI Epiphanes* (96—95 v. Chr.) Kop van Seleucus VI naar rechts gewend. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ. Pallas staande naar links gewend met Nike, speer en schild.

172. SYRIË. *Tigranes van Armenië* (83—69 v. Chr.) Kop van Tigranes met Armenische tiara naar rechts gewend. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΤΙΓΡΑΝΟΥ. Zittende personificatie der stad Antiochië, in de rechterhand palmtak, aan haar voet zwemt de rivier Orontes. Een en ander door een krans omgeven. In het veld monogrammen.

173. PERGAMUS. *Eumenes I* (263—241 v. Chr.) Kop van Philetaerus, stichter der Dynastie, naar rechts gewend. Keerz. Zittende Athene, naar links gewend, de hand op het schild rustende, in het veld monogrammen en emblemata.

174. PERGAMUS. *Attalus I* (241—197 v. Chr.) Als boven met andere plaatsing der monogrammen en emblemata.

PLAAT 119.

175. EGYPTE. *Ptolemaeus II* (283—247 v. Chr.) ΑΔΕΛΦΩΝ. Ptolemaeus II en Arsinoë II. Keerz. ΘΕΩΝ. Ptolemaeus I en Berenice I. *Goud.*

176. EGYPTE. *Ptolemaeus II* (285—247 v. Chr.) Als boven. *Goud.*

177. EGYPTE. *Ptolemaeus II* (285—247 v. Chr.) Als boven. *Goud.*

178. EGYPTE. *Ptolemaeus II* (285—247 v. Chr.) Als boven. *Goud.*

179. EGYPTE. *Arsinoë II?* (277—249 v. Chr.) Gesluierd borstbeeld van Arsinoë. Keerz. ΑΡΣΙΝΟΗΣ

171. SYRIE. *Seleucus VI Epiphane* (96—95 a. J. C.) Tête de Séleucus VI à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ. Pallas Athéné debout avec Niké, haste et bouclier.

172. SYRIE. *Tigrane, roi d'Arménie* (83—69 a. J. C.) Tête de Tigrane coiffée de la tiare arménienne tournée à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΤΙΓΡΑΝΟΥ. Femme assise, personnifiant la ville d'Antioche, tenant de la main droite branche de palmier, à ses pieds nage le fleuve Orontes. Le tout entouré d'une couronne. Dans le champ monogrammes.

173. PERGAME. *Eumène I* (263—241 a. J. C.) Tête de Philetaerus, fondateur de la dynastie, la tête est tournée à droite. Rev. Pallas Athéné assise, la main repose sur le bouclier, dans le champ monogrammes et emblèmes.

174. PERGAME. *Attale I* (241—197 a. J. C.) Tête de Philetaerus. Même type que le n° 173.

PLANCHE 119.

175. EGYPTE. *Ptolémée II* (283—247 a. J. C.) ΑΔΕΛΦΩΝ. Têtes accoleés de Ptolémée II et d'Arsinoé II. Rev. ΘΕΩΝ. Têtes accolées de Ptolémée I et Bérénice I. *Or.*

176. EGYPTE. *Ptolémée II* (285—247 a. J. C.) Même type que n° 175. *Or.*

177. EGYPTE. *Ptolémée II* (285—247 a. J. C.) Même type que n°. 175. *Or.*

178. EGYPTE. *Ptolémée II* (285—247 a. J. C.) Même type que n° 175. *Or.*

179. EGYPTE. *Arsinoé II?* (277—249 a. J. C.) Tête voilée d'Arsinoé. Rev. ΑΡΣΙΝΟΗΣ ΦΙΛΑΔΕΛΦΟΥ.

ΦΙΛΑΔΕΛΦΟΥ. Twee verbonden hoornen des overvloeds *Goud.*

180. EGYPTE. *Arsinoë II* (277—249 v. Chr.) Als boven. *Goud.*

181. EGYPTE. *Ptolemaeus III* (247—222 v. Chr.) Kop van Ptolemaeus met kroon. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ. Door stralenkrans omgeven hoorn des overvloeds. *Goud.*

182. EGYPTE. *Berenice II* (247—222 v. Chr.) Gesluierde kop van Berenice. Keerz. ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΒΕΡΕΝΙΚΗΣ. Hoorn des overvloeds met afhangende linten. *Goud.*

183. EGYPTE. *Ptolemaeus IV* (222—204 v. Chr.) Kop van Ptolemaeus naar rechts. Keerz. ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΦΙΛΟΠΑΤΟΡΟΣ. Adelaar op bliksemschichten. In het veld monogram. *Goud.*

184. EGYPTE. *Arsinoë.* (+ 209 v. Chr.) Kop van Arsinoë naar rechts. Keerz. Hoorn des overvloeds waarboven ster. *Goud.*

PLAAT 120.

185. EGYPTE. *Cleopatra en Antonius* ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ ΘΕΑ ΝΕΩΤΕΡΑ. Borstbeeld van Cleopatra naar rechts. Keerz. ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΤΡΙΤΟΝ ΤΡΙΩΝ ΑΝΔΡΩΝ. Borstbeeld van Antonius naar rechts.

186. JUDAEA. *Simon Maccabaeus.* Sikkel. Kelk omgeven door het opschrift in het Hebreeuwsch. »Sikkel van Israël" met het jaartal. Keerz. Driedubbele lelie met Hebreeuwsch omschrift »Jeruzalem de Heilige (stad)."

187. PERGAMUM. Cistophoros. Cista mystica met slang omgeven door een klimopkrans. Keerz. Boog en pijlkoker tusschen twee opstaande slangen. Monogram in het veld.

Double corne d'abondance. *Or.*

180. EGYPTE. *Arsinoë II* (277—249 a. J. C.) Même type que n° 179. *Or.*

181. EGYPTE. *Ptolémée III* (247—222 a. J.C.) Tête de Ptolémée couronnée. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ. Corne d'abondance auréolée. *Or.*

182. EGYPTE. *Bérénice II* (247—222 a. J. C.) Tête voilée de Bérénice. Rev. ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΒΕΡΕΝΙΚΗΣ. Corne d'abondance à rubans pendants. *Or.*

183. EGYPTE. *Ptolémée IV* (222—204 a. J. C.) Tête de Ptolémée à droite. Rev. ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΦΙΛΟΠΑΤΟΡΟΣ. Aigle sur une foudre. Dans le champ monogramme. *Or.*

184. EGYPTE. *Arsinoë III* (+ 209 a. J. C.) Tête d'Arsinoë à droite. Rev. Corne d'abondance, en haut du champ étoile. *Or.*

PLANCHE 120.

185. EGYPTE. *Cléopâtre et Antoine* ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ ΘΕΑ ΝΕΩΤΕΡΑ. Tête de Cléopâtre à droite. Rev. ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΤΡΙΤΟΝ ΤΡΙΩΝ ΑΝΔΡΩΝ. Tête d'Antoine à droite.

186. JUDÉE. *Simon Macchabée.* Sicle. Coupe entourée d'une inscription en lettres hébraïques »Shekel Israël" avec indication de l'année. Rev. Un lis à trois fleurs avec inscription »Jérusalem la sainte."

187. PERGAME. Cistophore. Cista mystica d'où s'échappe un serpent entourée d'une couronne de feuilles de lierre. Rev. Arc et carquois entre deux serpents, monogrammes dans le champ.

188. PONTUS. *Mithridates VI Eupator* (121—63 v. Chr.) Hoofd van den koning naar rechts. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΙΘΡΑΔΑΤΟΥ ΕΥΠΑΤΟΡΟΣ. Pegasus drinkend, naar rechts geplaatst, in het veld ster boven halve maan en monogrammen, een en ander in klimopkrans.

189. PONTUS. *Mithridates VI Eupator* (121—63 v. Chr.) Hoofd van den koning naar rechts gewend. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΙΘΡΑΔΑΤΟΥ ΕΥΠΑΤΟΡΟΣ. Pegasus naar links gewend, in het veld ster boven halve maan, monogrammen, een en ander in klimopkrans.

190. MACEDONIË. *Antigonus Gonatas en Antigonus Doson* (277—239 en 229—220 v. Chr.) Hoofd van Poseidon, een waterplant in de haren. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΓΟΝΟΥ. Inscriptie geplaatst op een scheepsvoorsteven waarop Apollo gezeten is, in het veld monogram.

191. MACEDONIË. *Antigonus Gonatas en Antigonus Doson* (277—239 en 229—220 v. Chr.). Hoofd van Pan geplaatst op een Macedonisch schild. Keerz. Athene Alkis naar rechts voortgaande, bliksemschichten slingerend.

192. MACEDONIË. *Perseus.* (178—168 v. Chr.). Kop van den koning naar rechts. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΕΡΣΕΩΣ. Adelaar op bliksemschicht omgeven door een klimopkrans.

193. MACEDONIË onder Rome. Kop van Artemis op een Macedonisch schild. Keerz. ΜΑΚΕΔΟΝΩΝ ΠΡΩΤΗΣ. Knuppel, een en ander door een klimopkrans omgeven.

194. THASOS. Met bloemen en bladeren

188. PONT. *Mithridate VI Eupator* (121—63 a. J. C.) Tête du roi tournée à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΙΘΡΑΔΑΤΟΥ ΕΥΠΑΤΟΡΟΣ. Pégase tourné à droite, astre, croissant et monogrammes, le tout entouré d'une couronne de lierre.

Or.

189. PONT. *Mithridates VI Eupator* (121—63 a. J. C.) Tête de Mithridates à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΙΘΡΑΔΑΤΟΥ ΕΥΠΑΤΟΡΟΣ. Pégase à gauche, croissant, étoile, monogrammes, le tout entouré d'une couronne de lierre.

190. MACÉDOINE. *Antigone Gonatas et Antigone Doson* (277—239 et 229—220 a. J. C.) Tête de Poseidon à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΓΟΝΟΥ. Apollon nu assis à droite sur la proue d'un navire.

191. MACÉDOINE. *Antigone Gonatas et Antigone Doson.* (277—239 et 239—220 a. J. C.). Tête de Pan, tournée à gauche au milieu d'un bouclier macédonien, derrière la tête le pedum. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΓΟΝΟΥ. Pallas Athéné Alkis à gauche lançant la foudre de la main droite. Dans le champ casque et monogramme.

192. MACÉDOINE. *Persée.* (178—168 a. J. C.). Tête de Persée à droite. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΕΡΣΕΩΣ. Aigle, les ailes éployées debout sur un foudre, monogrammes, le tout entouré d'une couronne de lierre.

193. MACÉDOINE. Sous la domination romaine. Tête d'Artemis Tauropolos tournée à droite sur un bouclier macédonien. Rev. ΜΑΚΕΔΟΝΩΝ ΠΡΩΤΗΣ. Massue et monogrammes entourés d'une couronne de lierre.

194. THASOS. Tête de Dionysos coiffée

versierde Dionysoskop naar rechts. Keerz. HPAKΛEOYΣ ΣΩTHPOΣ ΘAΣIΩN. Herakles met knots en leeuwenhuid en monogram.

195. MYNDOS, CARIË. Gelauwerde Apollokop naar rechts. Keerz. MYNΔIΩN. Bliksemschichten en monogrammen in olijfbladerenkrans.

PLAAT 121.

196. CYMÉ. *Aeolis.* Naar rechts gewend hoofd eener jonge vrouw (de Amazone Cyme?) Keerz. KYMAIΩN en naam van eenen magistraat, naar rechts gaand paard met teugel, vaas met een hengsel, een en ander in een lauwerkrans.

197. MYRINA. *Aeolis.* Naar rechts gewend gelauwerd hoofd van Apollo. Keerz. MYPINAIΩN. Apollo Gryneus naar rechts gaande met tak en patera, onder in het veld omphalos en vaas. Een en ander in een lauwerkrans.

198. ATHENE. Kop van Athene naar rechts gewend. Keerz. AΘE. Uil op een amphora staande, in het veld de monogrammen der magistraten. Een en ander omgeven door een lauwertak.

199. ATHENE. Als boven. Keerz. Als boven, de namen der magistraten zijn echter voluit geschreven.

200. ITALIË, TARENTE. Naakte ruiter op een naar rechts gewend stilstaand paard, de ruiter kroont het paard, magistraatsnaam tusschen de paardepooten. Keerz. TAPAΣ. Taras op dolfijn naar links gewend, hij houdt een druiventros.

201. CAMPANIA. Kop van jeugdigen Herakles naar rechts. Keerz. Romulus en Remus voedende wolvin, in de afsnede ROMAN.

de feuilles de lierre. Rev. HPAKAEOYΣ ΣΩTHPOΣ ΘAΣIΩN. Héraclès debout avec massue et peau de lion. Dans le champ monogramme.

195. MYNDOS, CARIE. Tête laurée d'Apollon à droite. Rev. MYNΔIΩN. Foudre ailé, monogrammes, entourés d'une couronne de laurier.

PLANCHE 121.

196. CYMÉ *Aeolide.* Tête d'une jeune femme tournée à droite. Rev. KYMAIΩN. Cheval à droite, dessous vase et nom d'un magistrat. Le tout dans une couronne.

197. MYRINA. *Aeolide.* Tête laurée d'Apollon à droite. Rev. MYPINAIΩN. Apollon Gryneus debout à droite tenant le rameau lustral et la patera, à ses pieds, omphalos et un canthare, monogramme, le tout entouré d'une couronne.

198. ATHÈNES. Tête de Pallas Athéné à droite. Rev. AΘE. Chouette sur une amphore, monogrammes, emblèmes, le tout entouré de branches de laurier.

199. ATHÈNES. Tête de Pallas Athéné à droite. Rev. AΘE. Chouette sur une amphore, noms et emblèmes de magistrats.

200. ITALIE, TARENTE. Cavalier nu sur un cheval, tourné à droite, sous le cheval nom d'un magistrat. Rev. TAPAΣ. Le jeune Taras sur un dauphin tourné à gauche, dans la main droite étendue une grappe de raisins.

201. CAMPANIE. Tête d'Héraclès jeune à droite. Rev. Romulus et Rémus nourris par la louve, à l'exergue ROMAN.

202. CAMPANIA. Dubbele ongebaarde kop van een herme, lauwerkransen in de haren. Keerz. Zeus en Nike in quadriga naar rechts rijdend, ingestempeld ROMA.

203. SICILIË, SYRACUSE. *Koning Hiero II* (265—216 v. Chr.) Kop van Hiero II, naar links gewend, in de haren diadeem. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΙΕΡΩΝΟΣ. Door Nike bestuurde naar rechts rijdende quadriga, voor de paarden een monogram.

204. SYRACUSE. *Philistis.* Gesluierd hoofd van Philistis naar links gewend. Keerz. ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΦΙΛΙΣΤΙΔΟΣ. Door Nike bestuurde langzaam naar rechts rijdende quadriga.

205. SYRACUSE. *Koning Hieronymos* (216—215 v. Chr.) Kop van Hieronymos naar links. Keerz. ΒΑΣΙΛΕΟΣ ΙΕΡΩΝΥΜΟΥ. Bliksemschichten.

206. SYRACUSE. *republiek na* 215. Kop van Athene naar links. Keerz. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Artemis jagende, voor de Godin monogram.

207. CARTHAGO. Naar links gewend hoofd van Persephone. Keerz. Naar rechts gewend paard waarboven gevleugelde discus.

Goud.

202. CAMPANIE. Double Herme de deux têtes imberbes laurées. Rev. Zeus et Niké dans un quadrige, dessous ROMA.

203. SICILE. *Syracuse.* Hiéron II. (265—216 a. J. C.) Tête de Hiéron à gauche. Rev. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΙΕΡΩΝΟΣ. Quadrige conduit par Niké, dans le champ monogramme.

204. SYRACUSE. *Philistis* (275—210 a. J. C.) Tête voilée de Philistis à gauche. Rev. ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΦΙΛΙΣΤΙΔΟΣ. Quadrige conduit par Niké.

205. SYRACUSE. *Hieronymos* (216—215 a. J. C.) Tête diadémée de Hieronymos à gauche. Rev. ΒΑΣΙΛΕΟΣ ΙΕΡΩΝΥΜΟΥ. Foudre ailée et monogramme.

206. SYRACUSE. Tête de Pallas Athéné à gauche. Rev. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Artémis térant de l'arc, à côté de la déesse un chien. Dans le champ monogramme.

207. CARTHAGE. Tête de Perséphoné à gauche. Rev. Cheval tourné à droite en dessus disque ailé.

Or.

November 1900.

H. J. DE DOMPIERRE DE CHAUFEPIÉ.



PREMIERE-PÉRIODE
700—480 AVANT J. C.



LA GRECE-L'ITALIE MÉRIDIONALE.


15


16


17


18


19


20

DEUXIÈME PÉRIODE
480—400 AVANT J. C.


21


22


23



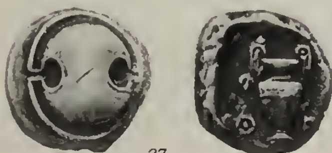
24

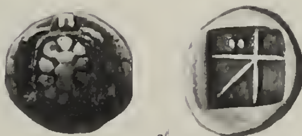


25



26


27


28


29

LA SICILE-LA GRÈCE.

DEUXIÈME PÉRIODE
480–400 AVANT J. C.
CONTINUATION.



LA GRÈCE—L'ITALIE MÉRIDIONALE—LA SICILE.

DEUXIÈME PÉRIODE
480—400 AVANT J. C.
CONTINUATION.



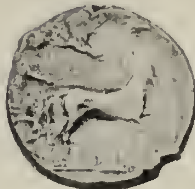
48



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58

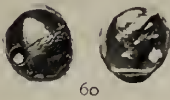


59

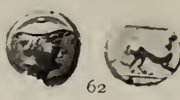
LA SICILE.

TROISIÈME PÉRIODE

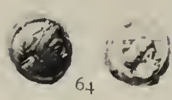
400–336 AVANT J. C.


60


61

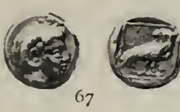

62


63

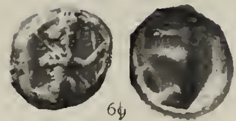

64


65


66


67


68


69









71

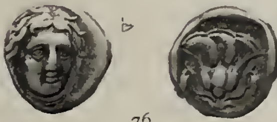

70


72


73

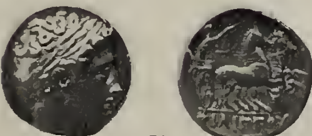

74


75

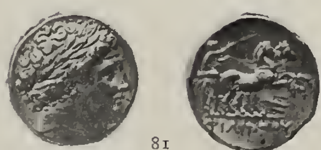

76


77


78


79


80

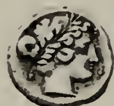

81

TROISIÈME PÉRIODE
400--336 AVANT J. C.
CONTINUATION.


82


83


84



85



86



87



88



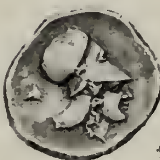
89



90



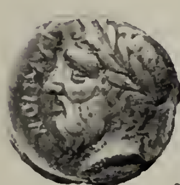
91



92



93



94



95



96



97



98



99



100



101



102

TROISIÈME PÉRIODE
400–336 AVANT J. C.
CONTINUATION.


103


104


105


106

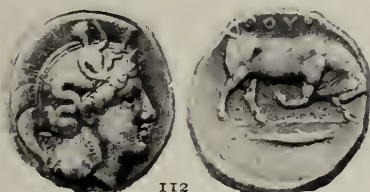

107


108


109


110


111


112


113


114








115


117


116

L'ITALIE—LA SICILE.

TROISIÈME PÉRIODE
400–336 AVANT J. C.
CONTINUATION.



118



119



120



121



122



123

QUATRIÈME PÉRIODE
336–280 AVANT J. C.



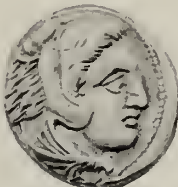
124



125



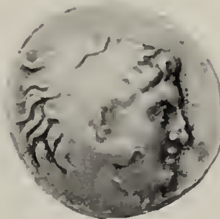
126



127



128



129

QUATRIÈME PÉRIODE
336—280 AVANT J. C.
CONTINUATION.




130




131




132




133




134




135




136




137




138




139



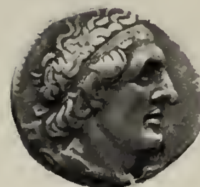

140

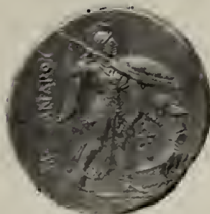



141

QUATRIÈME PÉRIODE
336–280 AVANT J. C.



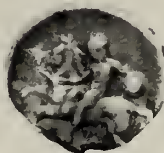





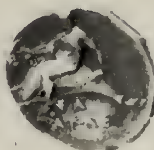


142 143 144 145










146 148 149 147



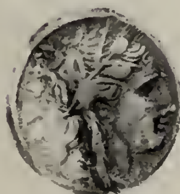

150




151




152




153




154

L'ÉGYPTE–LA SYRIE–L'ITALIE.

CINQUIEME PÉRIODE
APRÈS 280.




155




156



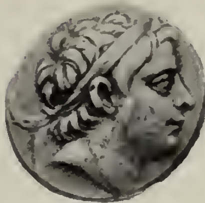

157




158




159




160




161




162




163




164

CINQUIÈME PÉRIODE
APRÈS 280.




165



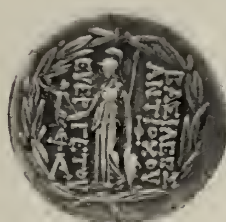

166



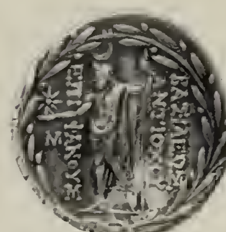

167




168

169

170




171




172




173




174

LA SYRIE, LA PERGAME.

CINQUIÈME PÉRIODE
APRÈS 280.


175 176 177 178 179 180 181 182 183 184

L'ÉGYPTE.

CINQUIÈME PÉRIODE
APRÈS 280.




185



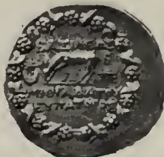

186




187




188

189




191




190



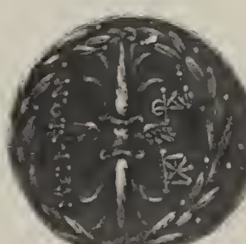

192




193




194

195

CINQUIÈME PÉRIODE

APRÈS 280.




196




197




198




199




200




201




202




203




204




205




206




207



BOUW EN SIER KUNST

ASSYRISCHE BEELDHOUWKUNST.

Wanneer we dat gedeelte der benedengalerijen van het museum van het Louvre binnentreden en hier bedoeld meer bepaald dat deel van het oude Louvre, waar de Oud-Chaldeeuwsche kunst eene afdeeling is gegeven, dan wordt ons oog getroffen door die belangwekkende legendarische overblijfsels der grijze oudheid, die eene schitterende bladzijde der in beeld uitgesproken kronieken hunner beschaving zijn; tal van beeldhouwwerken met de daarop voorkomende inscripties vormen rijke bronnen voor godsdienst-historici, archeologen en allen, die de philosophie der ouden willen bestudeeren. Evenals in Egypte gaat de aan het Semitische ras nauw verbonden beschaving van het Oude Chaldee zoo ver terug, dat het juiste tijdperk van hunnen historischen oorsprong ook hier in het duister ligt en zijn de verschillende hypothesen omtrent oorsprong of afstamming veelal lijnrecht met elkander in strijd.

Evenals Egypte eene gave is van den Nijl, evenzoo is Mesopotamië het alluviale land der Euphraat en Tigris en zijn beide landen ook wat hunne ontwikkeling betreft in zooverre parallel, dat deze het eerst ontstond aan de monding der genoemde rivieren en als zoodanig Babylon als hoofdplaats van het eigenlijke Chaldeë is te vergelijken met Memphis van Neder-Egypte, terwijl het hooger gelegen Assyrische Nineveh overeenkomt met Thebe van het latere Opper-Egyptische rijk. Dat de beschaving van het Oud-Babylonische rijk tot de grijze oudheid teruggaat, vindt zijn bewijs hierin, dat zelfs de tot nu toe gevonden oudste monumenten 3800 v. Chr. [1]) reeds spijkerschrift bevatten, welk schrift zooals algemeen door de assyriologen wordt aangenomen de nieuwere vorm is van voorafgaande hieroglyphen [2]).

De opperheerschappij is door heel de geschiedenis heen tusschen beide rijken verdeeld geweest, nu eens haar zetel vestigende in het noorden dan weer in het zuiden. Onder de dynastie der Sargoniden was het rijk onder één hoofd vereenigd, resideerende na langdurigen oorlogen en veldtochten te Ninereh; hier verrezen de zoo beroemde Assyrische paleizen omtrent welker belangrijke overblijfselen deze aflevering ons eenige inlichtingen verschaft.

De vóór Semitische beschaving van het Oud-Chaldeeuwsche rijk der Mesopotamische valleiën had van af de vroegste tijden haar zetel in het zuiden, vanwaar de ontwikkeling naar het noorden werd overgebracht. Hoewel het hooger gelegen en meer bergachtig Assyrië rijker was aan natuursteen zoo hebben toch de Assyriërs hunne paleizen gebouwd in baksteen; hetwelk voor Babylon evenwel meer het aangewezen materiaal was, wegens de zoo ruimschoots aanwezige rivierklei.

De buitengewone zware muren der Assyrische koningsburchten waren van baksteen opgetrokken, voorkomende in drieerlei vorm nl. rauw, gebakken en geglazuurd [3]) welke twee laatste soorten dan nog hoofdzakelijk dienst deden als bekleeding terwijl de rauwe slechts in de zon gedroogde baksteen als eigenlijke kern diende, zoodat de monumenten van betrekkelijk jongen datum in vergelijking met de Egyptische zoo spoedig tot ruïnen zijn vervallen.

Niettegenstaande de weinige regens in deze landen, zoo heeft men toch nimmer verzuimd dezen innerlijken kern van rauwen baksteen der muren te bekleeden 't zij met een laag geglazuurde gebakken steen 't zij met eene

---

1) C. P. Tiele, Babylonisch-Assyrische Geschichte, p. 94 en p. 100—103. F. Lenormant, Histoire ancienne de l'Orient, tome IV, p. 77 et 78.

2) C. P. Tiele, Babylonisch-Assyrische Geschichte, p. 37 eind 486. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'Antiquité, tome II, p. 23.

(3 Perrot et Chipiez, Histoire de l'Art dans l'Antiquité, tome II, p. 26.

bekleeding van natuursteen in den vorm van platen; deze beide werkwijzen boden uitverkoren plaatsen aan om met reliefs te worden versierd. Dat deze bekleedingen in natuursteen niet slechts een behangsel waren, maar een noodwendige steun ter instandhouding van het geheel, wordt bewezen door de ruïnen, waar de aldus beschermde deelen het best zijn bewaard gebleven; zoodat dan ook van de Assyrische paleizen de plans nog geheel in goeden staat zijn gevonden, aangezien de bekleeding zich alleen kon bepalen tot het gelijkvloersche, wegens de moeilijkheid om hooger zware deelen met de daarachter gelegen zachtere kern te bevestigen.

Sommige dezer aldus beschreven bekleedingsdeelen, aan welker toepassingen deze geheele aflevering is gewijd, zijn van reusachtige afmetingen, Plaat 122, 123 en 124 bevatten hiervan een voorbeeld afkomstig van een der grootste Assyrische paleizen Dur-Sarkin (kasteel van Sargon) — gebouwd onder de regeering van Sargon II (721—704 v. Chr.) welk paleis was gelegen een weinig ten noorden van Nineveh, ter plaatse van het tegenwoordige dorp Khorsabad [1]).

De hier bedoelde voorbeelden — monolithen van 4.20 cM. hoog — zijn scheppingen van echt Assyrische beeldhouwkunst; zij flankeerden de doorgangen der poorten zoodanig dat het front samenviel met den voorgevel en de langszijde van het lichaam in den doorgang was, terwijl de twee andere zijden als het ware in den muur verborgen waren.

Deze statige zoo bepaald eigendommelijke Assyrische werken, die den indruk geven eener besliste oorspronkelijkheid in uitvoering, hebben hunnen oorsprong gevonden in den Assyrischen leer, welke in deze figuren vorm is gegeven, want ontegenzeggelijk hebben we hier met voorstellingen te doen, waarvan men slechts onbevredigende uitleggingen vindt in de overigens niet hoog genoeg te waardeeren werken van de eerbied afdwingende wetenschap der Assyriologen. Aldus symboliseeren zij de beschermende wachters, wakende tegen booze invloeden van buiten, hetgeen echter niet duidelijk maakt waarom ze gevleugeld zijn, evenmin als er een bescherming kan gezien worden in pooten van tweehoevigen.

Zooals de voorstelling hier met een menschenhoofd gevleugeld lijf en pooten van een stier behaard op de wijze van een leeuw, — welke samenvoeging door de Assyriërs ook op andere wijzen in één figuur vereenigd werden — zoo bestaat hierin eene opmerkelijke overeenkomst met de „tetramorphe" de onder één figuur vereenigde vier evangelische symbolen [2]). Ongetwijfeld staat de voorstelling in verband met de symbolen van den dierenriem reeds bij de oude Chaldeeuwsche astrologen en astronomen bekend, en op menig monument afgebeeld voornamelijk de Pleiaden, die in den stier staan.

De met hoorens omkranste tiara waarmede het hoofd gekroond is, is evenmin een toevallig hoofddeksel, doch is een symbool dat op vele monumenten is voorgesteld zoowel enkel als ook als hoofddeksel voor verschillende andere mythologische figuren en priesters.

Wat de uitvoering betreft: — welke is in een zachte soort witte albast — de vastheid waarmede deze is geschied levert 't bewijs eener overtuiging, waarbij het zoeken naar iets ongekend is, doch alleen het streven naar

---

1) Volledige beschrijvingen vindt men in F. Lenormant, Histoire ancienne de l'Orient, tome IV, § 6 en Perrot et Chipiez, Histoire de l'Art dans l'Antiquité, tome II, Chap. V § 2.

2) Cloquet Eléments, d'iconographie chrétienne, p. 192.

zuiverheid en volmaking voorop staat bij hetgeen moet worden voorgesteld als onmisbaar symbool, — de in vorm gezette goddelijke gedachte.

Dat de natuur ook hier de groote leermeesteres was blijkt ook wat den uiterlijken vorm betreft; zoowel de actie van 't geheel als de onderdeelen zijn natuurgetrouwe vertolkingen waardoor het geheel eenen ernst van studie bezit, ten onrechte door vele archeologen als louter conventioneel beschreven. Plaat 125 is de voorstelling van een bas-relief van eveneens reusachtige afmeting van dezelfde hoogte als de zooeven beschreven stieren, 't stelt den mythologischen Nemrod den Hercules der Assyriërs den grondlegger van het rijk van Assur voor in den vorm van een krachtigen reus, die een leeuw bedwingt; het was geplaatst in den voorgevel van het paleis van Sargen te Khorsabad en vormde met de aan weerszijden geflankeerde stieren een imposante gevelversieringen van 31 ft, 6 (Eng. maat) welke op treffend gelijke wijze voorkomt aan het door Layard ontdekte paleis van Sennacherib te Kouioundzik [1]).

Plaat 126, 127 en 128 zijn bas-reliefs eveneens afkomstig van het paleis van Khorsabad voorstellende verschillende Assyrische aanzienlijken, die in de onmiddelijke omgeving der vorsten waren. Deze ongeveer 3 M. hooge reliefs-vormen in deze serie een eigenaardige afdeeling, daar het de voorstellingen zijn, waarschijnlijk de portretten zelfs van personen, die aldus afgebeeld veelal de ingangen der zalen versierden pl. 127 stelt voor een groot vizier en een geschoren eunuque, de houding hunner handen drukt eerbied uit van den dienaar tegenover den meester, terwijl pl. 128 de afbeelding is van een priester, in de linker hand houdende een veel voorkomend attribuut en met de rechter een beweging makende die men eveneens dikwijls aantreft bij Assyrische voorstellingen.

De beide volgende platen 129 en 130 zijn voorstellingen van goddelijke figuren ontleend aan de Assyrische mythologie. Deze ruim 1 M. hooge figuren doen wat samenstelling betreft nl. menschelijk lichaam met den kop van een adelaar, denken aan den Egyptischen Horus en komt zeer veelvuldig op allerlei Assyrische monumenten voor; steeds in dezelfde houding in de eene hand voor zich uit houdende een vat of emmervormig voorwerp 't welke dienst schijnt te doen bij eerediensten; zoowel koningen als priesters werden hiermede afgebeeld; in de andere opgeheven hand een vrucht houdende, waarmede eene mysterieuse handeling wordt verricht in verband met den heiligen boom van pl. 130. Niet ten onrechte heeft men in de bloemen die aan kamperfoelie doen denken van dezen gestyleerden boom eene der vele prototypen gezien der latere Grieksche kunst, in dit geval der Grieksche palmet [2]). Plaat 131—136 zijn afbeeldingen van bas-reliefs afkomstig van de paleizen van Sennacherib en Assurbanipal de eerste zoon en de laatste achter-kleinzoon van Sargon II; beiden lieten hunne paleizen bouwen te Nineveh ter plaatse der tegenwoordige heuvel van Kouïoundjik, waar, voor ruim 50 jaar geleden de opgravingen zijn begonnen door Layard en anderen.

Hoewel de voornaamste buit dezer archeologische goudmijn naar Engeland is overgebracht, om er de Kouïoundjik galerij in het British museum te vormen, zoo zijn de hier voorgestelde, hoewel van minder volkomenheid, toch hoogst belangrijke werkstukken.

Deze bas-reliefs zijn allen uitgevoerd in albast, en versierden de paleiszalen

1) Layard, Discoveries of Nineveh and Babylon, p. 136.
2) Layard, Nineveh and its remains, vol. II p. 297.

en zijn dien overeenkomstig van kleiner afmeting en fijner bewerking dan die welke zich aan de gevels en in de doorgangen bevonden en op grooter afstand gezien werden. Veroveringstochten, jachten, geheele karavanen van buitgemaakte goederen zijn onderwerpen, waarvan hier verschillende episoden zijn voorgesteld. De oorlogskar met krijgers van het middenstuk van plaat 131 zijn in détail op plaat 132 herhaald; het onderste deel van plaat 136 bevat eene voorstelling van koning Assurbanipal in zijn krijgswagen omgeven door zijn gevolg, welk relief van uiterst fijne bewerking is.

Van de zoo beroemde leeuwenjachten zoo rijk vertegenwoordigd in het British museum, bezit het Louvre weinig en hebben we hier slechts een klein staaltje op plaat 134; hoewel dit relief veel geleden heeft, blijkt toch uit den doorstoken leeuw der middenpartij, welk een meesterlijke opvatting de Assyriërs hadden in het weergeven van momenten en welk een ver gevoerde natuurstudie ze maakten voor hun werk. In de twee onderste brokstukken der zelfde plaat, ziet men twee gedoode leeuwen, die wat betreft het karakter der koppen en van heel het dier bij momentopname niet beter zouden kunnen slagen, terwijl ook de aktie der dragers, voor zoover dezen zijn te zien heel juist is; deze brokjes toonen een ver gevorderde détailstudie. K. v. L.

SCULPTURE ASSYRIENNE.

Quand nous visitons la partie des galéries en bas du musée du Louvre et plus spécialement cette partie de l'ancien Louvre où se trouve la section de l'art antique-chaldéen, nous sommes frappés par ces intéressants restes légendaires de la haute antiquité, qui sont comme une page brillante des chroniques sculptées de la civilisation de leur temps. Grand nombre de sculptures avec inscriptions forment d'importantes sources pour les savants qui s'occupent de l'histoire des religions, pour les archéologues et pour tous ceux qui veulent étudier la philosophie des anciens. Comme en Egypte, la civilisation de l'ancienne Chaldée, si étroitement alliée à la race sémitique, remonte à des siècles si éloignées, que l'exacte période de leur origine historique se perd dans les ténèbres des temps passés, et c'est pourquoi les différentes hypothèses sur l'origine ou la descendence sont souvent diamétralement opposées l'une à l'autre.

Comme l'Egypte doit son existance au Nil, la Mésopotamie est la terre alluviale des fleuves l'Euphrate et le Tigris, tandis que les deux pays à l'égard de leur développement vont également de pair, en ce que dans les deux pays il prit naissance aux bouches de ces fleuves et que pour cette raison Babylone, comme capitale de la Chaldée proprement dite, pourrait se comparer à Memphis de l'Egypte-Inférieure, tandis que la capitale de l'Assyrie, Ninive, située plus vers le nord, a certaine ressemblance avec Thèbes, capitale de ce qui devint plus tard l'empire de l'Egypte-Supérieure. Que la civilisation de l'ancien empire babylonien remonte à la plus haute antiquité, c'est bien prouvé par la circonstance que même les plus anciens monuments trouvés jusqu'à présent — 3800 a. C. —[1]) exhibent déjà l'écriture cunéiforme, laquelle écriture d'après l'opinion générale des assyriologues est la nouvelle forme succédant aux hiéroglyphes.[2])

Dans toute l'histoire la souveraineté était partagée entre ces deux empires, tantôt établissant son siége dans le nord, tantôt dans le sud. Sous la dynastie des Sargonides les deux états ne formaient qu'un seul empire sous un prince, qui après de longues guerres et campagnes résidait à Ninive. Ici s'élévaient les célèbres palais assyriens, sur les ruïnes imposantes desquels nous traitons dans la présente livraison.

La civilisation avant-sémitique de l'ancien empire chaldéen des vallées mésopotamiennes avait dès les temps les plus reculés son siége dans le sud, d'où la civilisation se transporta vers le nord Quoique l'Assyrie, plus montagneuse et située plus vers le nord, fût plus riche en pierre naturelles, toutefois les Assyriens firent bâtir leurs palais en briques; pour la Babylone c'était cependant la manière indiquée, à cause de la grande quantité d'argile de rivière.

Les murailles extraordinairement fortes des palais assyriens étaient construites en briques, se présentant en trois formes différentes c. à. d. crues, cuites et vernissées [3]); ces deux dernières sortes servaient principalement comme revêtement, tandis que la brique crue, seulement séchée au soleil, servait comme matière de subsistance, de sorte que les monuments d'une

---

1) C. P. Tiele, Babylonisch-Assyrische Geschichte, p. 94 et p. 100—103. T. Lenormant, Histoire ancienne de l'Orient, tome IV, p. 77—78.
2) C. P. Tiele, Babylonisch-Assyrische Geschichte, pag. 37 fin 486. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'Antiquité, tome II, p. 26.
3) Perrot et Chipiez, Histoire de l'Art dans l'Antiquité, tome II, p. 26.

date relativement récente, comparés à ceux de l'Egypte, sont tombés en ruine dans un delai bien plus limité.

Malgré le peu de pluie qui tombe dans ces régions, on n'a jamais négligé de revêtir cette substance intérieure de brique crue des murailles, soit d'une couche de pierre cuite vernissée, soit d'un revêtement de pierre naturelle en forme de plaques. Ces deux manières de travailler offraient une occasion toute particulière pour décorer les murailles, de reliefs. Que ces revêtements en pierre naturelle n'étaient non seulement une tenture, mais véritablement un appui nécessaire pour la conservation de toute la stricture, est bien prouvé par les ruines où les parties ainsi couvertes se sont conservées le mieux; raison pourquoi les plans des palais assyriens sont retrouvés parfaitement conservés, puisque pour le revêtement on devait se borner aux couches inférieures, à cause de la difficulté qu'il y avait à attacher dans les couches supérieures les parties lourdes à la matière moins résistante placée derrière.

Quelques-unes de ces parties de revêtement, à l'application desquelles cette livraison est entièrement consacrée, sont de dimensions colossales. Les planches 122, 123 et 124 en présentent un exemple, provenant d'un des plus grands palais assyriens Dur-Sarkin (château de Sargon — bati sous le règne de Sargon II (721—704 a. C.) lequel palais était situé un peu au nord de Ninive, où se trouve actuellement le village de Khorsabad [1]).

Les planches dont nous venons de parler — monolithes d'une hauteur de 4.20 cM. — sont des oeuvres d'architecture purement assyrienne; ils étaient placés aux deux côtés des passages des portes, de manière que le front correspondait au frontispice et que le côté longitudinal de l'objet était dans le passage, tandis que les deux autres côtés étaient pour ainsi dire cachés dans la muraille.

Ces oeuvres imposantes d'un caractère spécialement assyrien, qui portent le caractère d'une originalité absolue dans leur exécution, ont trouvé leur origine dans la doctrine assyrienne, qui a été formulée dans ces figures, car indubitablement il s'agit ici de représentations, dont on ne trouve guère que des explications insuffisantes dans les oeuvres du reste admirables des assyriologues, dont la science toujours plus s'étendant a des titres à notre respect et notre reconnaissance. Ainsi ils symbolisaient les gardiens-protecteurs, veillant contre les mauvaises influences de dehors, ce qui toutefois n'explique pas pourquoi ils sont ailés, non plus qu'on ne découvre un dégré spécial de protection en des pieds bisulques.

La composition: tête d'homme, corps ailé, pied de taureau avec poil de lion — combinaison qui se rencontre souvent, en diverses manières, dans l'art assyrien — présente une grande ressemblance avec le „tétramorphe," les quatre symboles évangéliques unies dans une seule figure [2]). Sans doute la représentation est en rapport avec les symboles du Zodiaque, déjà comme chez les anciens astrologues et astronomes chaldéens et représentés sur divers monuments, spécialement les Pléiades qui se trouvent dans le taureau.

La tiare ornée de cornes dont la tête est couronnée n'est non plus un ornement accidentel, mais c'est un symbole que l'on trouve sur beaucoup de monuments, tant solitairement que comme couverture de tête pour diverses

---

1) Une description complète se trouve dans F. Lenormant, Histoire ancienne de l'Orient, tome IV § 6 et Perrot et Chipiez, Histoire de l'Art dant l'Antiquité, tome II chap. V. § 2.

2) Cloquet, Eléments d'iconographie chrétienne, p. 192.

autres figures mythologiques et pour les prêtes. Quant à l'exécution — laquelle est dans une espèce d'albâtre blanc doux — la manière résolue dont elle fait preuve, témoigne une conviction, où il n'y a pas question de chercher, culminant dans la pureté et la perfection, symbolisant l'idéal divin mis en forme naturelle.

Que la nature était ici également la grande maîtresse, paraît aussi de la forme extérieure. Tant l'action de l'ensemble que les parties constituantes sont absolument d'après nature, ce qui donne à l'ensemble le caractère d'une étude on ne peut plus sérieuse, que plusieurs archéologues ont injustement qualifié comme simplement conventionnelle.

La planche 125 est la représentation d'un basrelief, également de dimension colossale et de la même hauteur que les taureaux que nous venons de décrire; il représente le Nemrod mythologique, l'Hercule des Assyriens, le fondateur de l'empire d'Assur, en forme de géant vigoureux, domptant un lion; il se trouvait dans la façade du palais de Sargon à Khorsabad et formait avec les taureaux, qui étaient placés des deux côtés, un ornement de façade imposant de 31 f. 6 inch. (mesure anglaise), qui se trouve exactement dans la même forme au palais de Semacherib à Kouioundzik découvert par Layard [1]).

Les planches 126, 127 et 128 sont des basreliefs provenant aussi du palais de Khorsabad, représentant des dignitaires assyriens qui entouraient le prince. Ces reliefs, d'une hauteur de ca. 3 M., forment une section toute particulière dans cette série, comme ce sont les représentations, peut-être même les portraits de personnes, qui ainsi représentées ornaient souvent les entrées des salles. La planche 127 représente un grand vizir et un eunuque rasé; la position des mains exprime le respect du serviteur envers le maître, tandis que la gravure 128 est la représentation d'un prêtre, tenant dans la main gauche un attribut qui se rencontre assez souvent, et faisant de la main droite un mouvement que l'on voit souvent dans les représentations assyriennes.

Les deux planches suivantes 129 et 130 sont des représentations de figures divines, empruntées à la mythologie assyrienne. Quant à leur composition, c. à. d. corps d'homme avec tête d'aigle, ces figures d'une hauteur de plus d'un mètre rappellent l'Horus égyptien et se rencontrent très souvent sur toutes sortes de monuments assyriens; toujours dans la même position, tenant devant lui dans une main un vase ou un objet en forme de seau, ce qui parait servir aux cérémonies religieuses; on le voit dans les représentations des rois aussi bien que dans celles des prêtres; tenant dans l'autre main élévée un fruit, servant à une action mystérieuse qui se rapporte à l'arbre saint de la gravure 130. Non sans cause on a vu dans les fleurs de cet arbre stylé, qui rappellent la chèvre-feuille, un des nombreux prototypes de l'art des épigones grecs, dans ce cas celui du palmet grec [2]). Les planches 131—136 sont des reproductions de bas-reliefs provenant des palais de Sennacherib en Assurbanipal, le premier fils et le dernier arrière-petit-fils de Sargon II, tous les deux faisaient bâtir leurs palais à Ninive, à l'endroit où se trouve actuellement la colline de Kouïoundjik, où il y a plus de 50 ans les fouilles ont commencé par Layard et d'autres.

1) Layard, Discoveries of Nineveh and Babylon, p. 136.
2) Layard, Nineveh and its remains, vol. II p. 297.

Quoique la partie principale de ce trésor archéologique à été transportée en Angleterre afin d'en former la galérie Kouïoundjik dans le British museum, les reproductions représentées ici, quoique moins parfaites, sont pourtant des chefs d'oeuvres de la dernière importance.

Ces bas-reliefs sont tous exécutés en albâtre et décoraient les salles de palais; c'est pourquoi ils sont de dimension limitée et d'une construction plus achevée et detaillée, que ceux qui se trouvaient aux façades et dans les passages et que l'on voyait à une grande distance. Les conquêtes, les parties de chasse, des caravanes tout entières avec les marchandises prises sur l'ennemi, voilà des sujets, dont on rencontre la représentation en diverses épisodes. Le char de guerre avec des gueriers au milieu, de la planche 131 se répète en détails sur la planche 132; la partie inférieure de la planche 136 représente le roi Assurbanipal dans son char de guerre entouré de sa suite, lequel bas-relief est d'un achevé unique.

Les fameuses chasses au lion, qui se trouvent en grand nombre dans le British Museum, se rencontrent rarement au Louvre; ici nous n'avons qu'un seul specimen sur la planche 134. Quoique ce bas-relief ait beaucoup souffert, il parait bien du lion blessé, représenté dans la partie du milieu, combien les Assyriens avaient une conception magistrale pour représenter le moment de l'action et jusqu'à quel point ils poussaient l'étude de la nature pour en arriver à la perfection de leur oeuvre. Dans les deux parties inférieures de la même planche on voit deux lions tués, qui à l'égard du caractère des têtes et de l'animal en entier n'auraient pu mieux réussir par photographie instantanée; tandis que l'action des porteurs, tant qu'ils sont visibles, est aussi très exacte; ces parties témoignent d'une étude approfondie du détail.

K. v. L.



SCULPTURE ASSYRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE ASSYRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE ASSYRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE ASSYRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE ASSYRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE ASSYRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE ASSYRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE ASSYRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE ASSYRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE ASSYRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE ASSYRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE ASSYRIENNE.

MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.

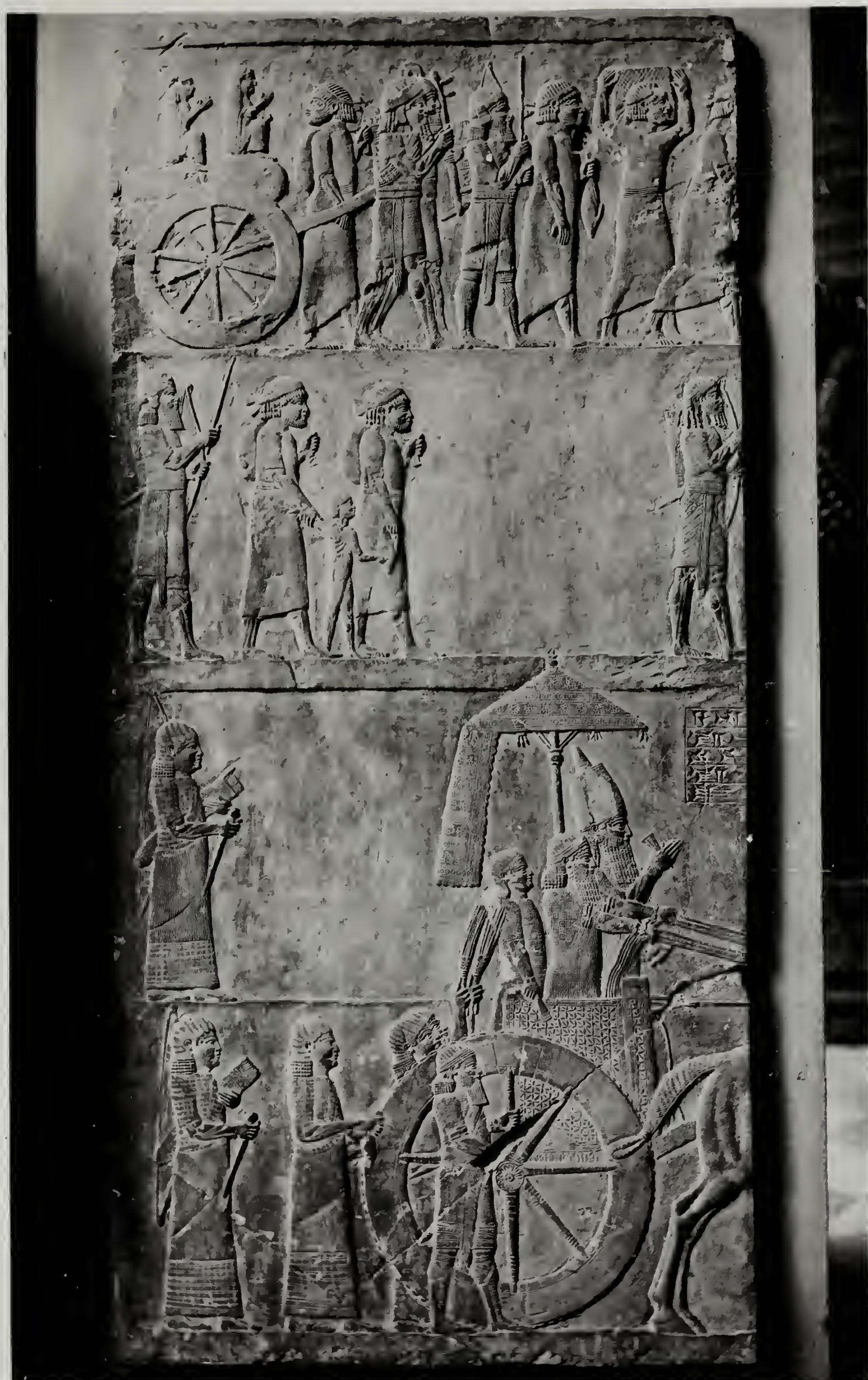


SCULPTURE ASSYRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE ASSYRIENNE.

MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE ASSYRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



REVUE BIMESTRIELLE DE
L'ART ANTIQUE ET MODERNE

BOUW-EN-SIER-KUNST

REDACTIE UITGEVER

PLAAT 137—144. Salonameublement, uitgevoerd in cuba mahoniehout met verguld en geciseleerd koperwerk, voor den Heer J. P. W. Schuurman den Haag. Ontworpen door J. L. M. Lauweriks architect, uitgevoerd door de Firma Wed. C. Nederkoorn meubelmaker te Haarlem; beeldhouwwerk van M. J. Hack te Amsterdam; koperwerk van F. Zwollo Amsterdam.

„ 137. Intérieur.

„ 138. Bonheur.

„ 139. Bonheur—bovengedeelte.

„ 140. Canapé en voetbankje.

„ 141. Onderdeel Canapé. Het voetje van den voorpoot en het kapje van de gebeeldhouwde figuur is van geciseleerd en verguld koper.

„ 142. Poot der groote tafel (zie plaat 137). De rand om het blad dezer tafel, en het voetje van den poot, is van verguld koper.

„ 143. Het blad der groote tafel, evenals al het inlegwerk van dit ameublement, is samengesteld uit stukken licht en donker mahoniehout ongeveer vijf millimeters dik. Deze naast elkander geplaatste stukken vormen de teekening, waarvan de lichte lijnen gevormd worden door koperen biezen.

„ 144. Speeltafel.

„ 145. Bergmeubel uitgevoerd in eikenhout. Eigendom van den Heer Mr. W. C. Th. van der Schalk te Amsterdam. Ontwerp en modellen kopergietwerk, van K. de Bazel architect; meubelmaker K. Boonstra Amsterdam; beeldhouwwerk van C. A. Oosschot Amsterdam; kopergietwerk van N. B Logher Nz. den Haag.

„ 146 en 147 details van pl. 145.

„ 148—149—150. Eetkamermeubelen uitgevoerd in eikenhout. Eigendom van den Heer J. P. W. Schuurman den Haag. Ontwerp van K. de Bazel architect; meubelmaker K. Boonstra Amsterdam; beeldhouwwerk van C. A. Oosschot, uitgevoerd in coöperatie met anderen, koperdrijfwerk van F. Zwollo te Amsterdam.

„ 151. Woonkamermeubel uitgevoerd in eikenhout. Eigendom van den Heer J. P. W. Schuurman den Haag, ontw. K. de Bazel; meubelmaker K. Boonstra, Amsterdam; koperwerk A. Kniep te Utrecht.

PLANCHE 137—144. Ameublement de salon, exécuté pour M. J. P. W. Schuurman, la Haye, en cuba-accajou avec cuivre doré et ciselé. Projet de J. L. M. Lauweriks, Architecte; exécuté par la maison Veuve C. Nederkoorn, menuisiers à Harlem; sculpture de M. J. Hack, Amsterdam; cuivre de F. Zwollo, Amsterdam.

„ 137. Intérieur.

„ 138. Bonheur.

„ 139. Bonheur; partie supérieure.

„ 140. Canapé et escabeau.

„ 141. Détail du canapé. Le base du pied de devant et la casquette de la figure sculptée sont de cuivre doré et ciselé.

„ 142. Pied de la grande table (voir planche 137). Le bord de l'ais de cette table et le base du pied sont de cuivre doré.

„ 143. L'ais de la grande table, comme toute la marqueterie de cet ameublement, est composé de pièces d'acajou clair et sombre, d'une épaisseur d'environ 5 m.M. Ces pièces forment le dessin, dont les lignes claires sont formées de filets de cuivre.

„ 144. Table à jouer.

„ 145. Meuble exécuté en chêne. Propriété de N. W. C. Th. van der Schalk à Amsterdam. Projets et modeles du travail en cuivre de K. de Bazel, architecte; menuisier K. Boonstra à Amsterdam; sculpture de C. A. Oosschot à Amsterdam; fonte de cuivre de N. B. Logher à la Haye.

„ 146 & 147. Details de la planche 145.

„ 148 „ 149 & 150. Meubles de salle à manger, exécutés en chêne. Propriété de M. J. P. W. Schuurman à la Haye. Projet de K. de Bazel, architecte; menuisier K. Boonstra à Amsterdam; sculpture de C. A. Oosschot, exécuté en coöpération avec d'autres; ciselure en cuivre de F. Zwollo à Amsterdam.

„ 151. Meuble de chambre de famille, exécuté en chêne. Propriété de M. J. P. W. Schuurman à la Haye. Projet de K. de Bazel, architecte; menuisier K. Boonstra à Amsterdam; travail en cuivre de A Kniep à Utrecht.



INTÉRIEUR DE SALON. J. L. M. LAUWERIKS.



BONHEUR. J. L. M. LAUWERIKS.



DETAIL DU BONHEUR. J. L. M. LAUWERIKS.



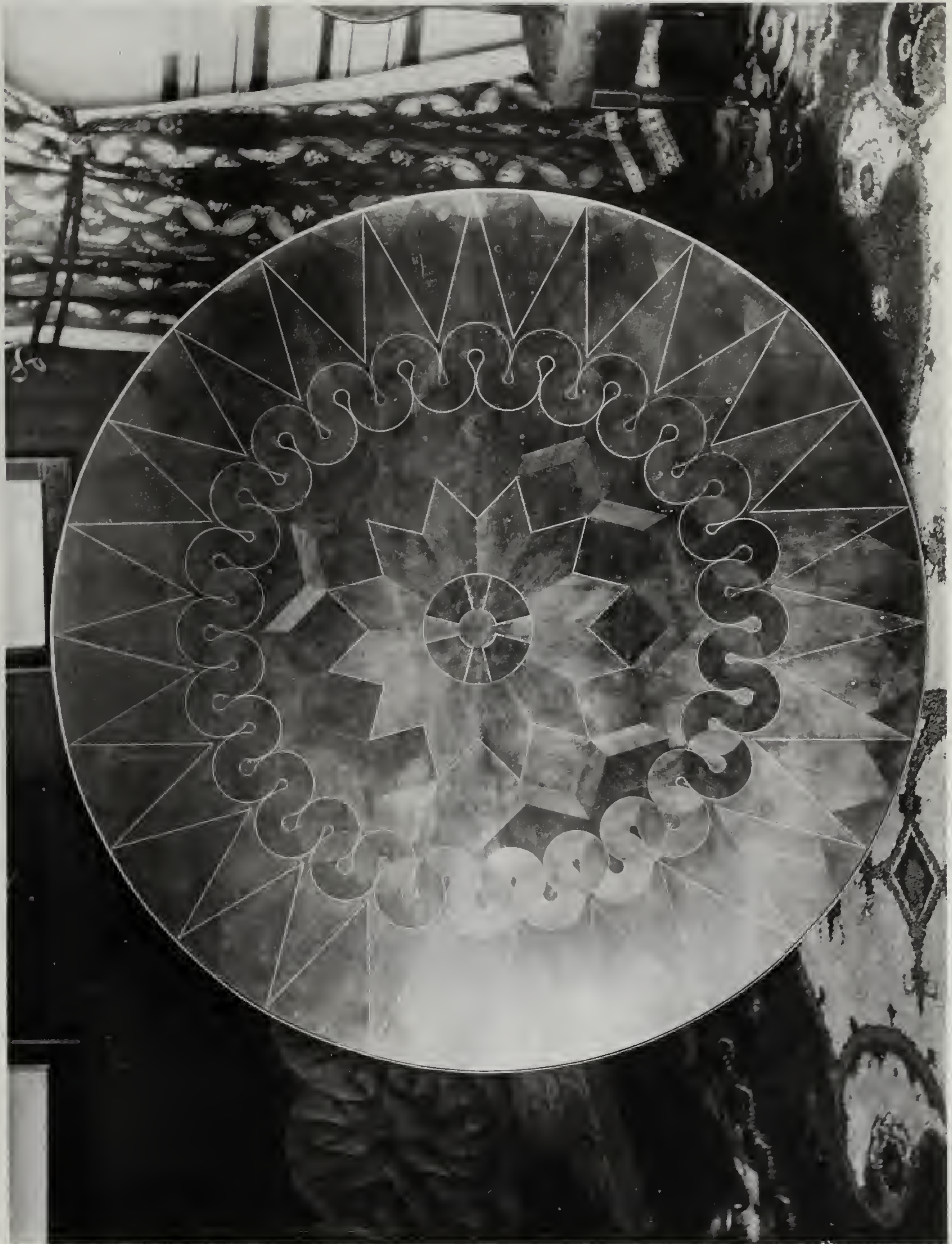
CANAPÉ. J. L. M. LAUWERIKS.



DETAIL DU CANAPÉ. J. L. M. LAUWERIKS.



DETAIL DE LA GRANDE TABLE. J. L. M. LAUWERIKS.



DETAIL DE LA GRANDE TABLE. J. L. M. LAUWERIKS.



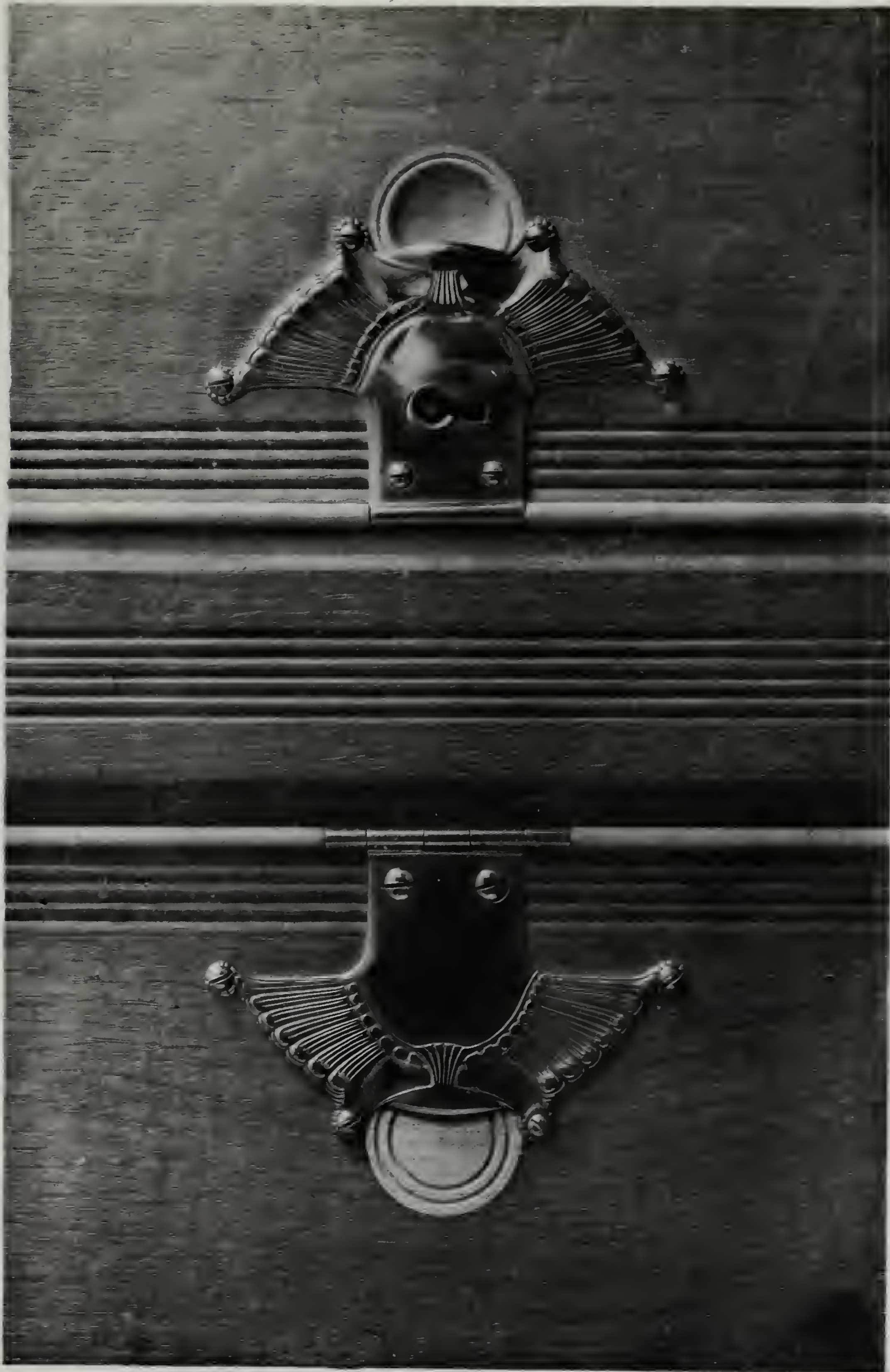
TABLE A JOUER. J. L. M. LAUWERIKS.



ARMOIRE. K. DE BAZEL.

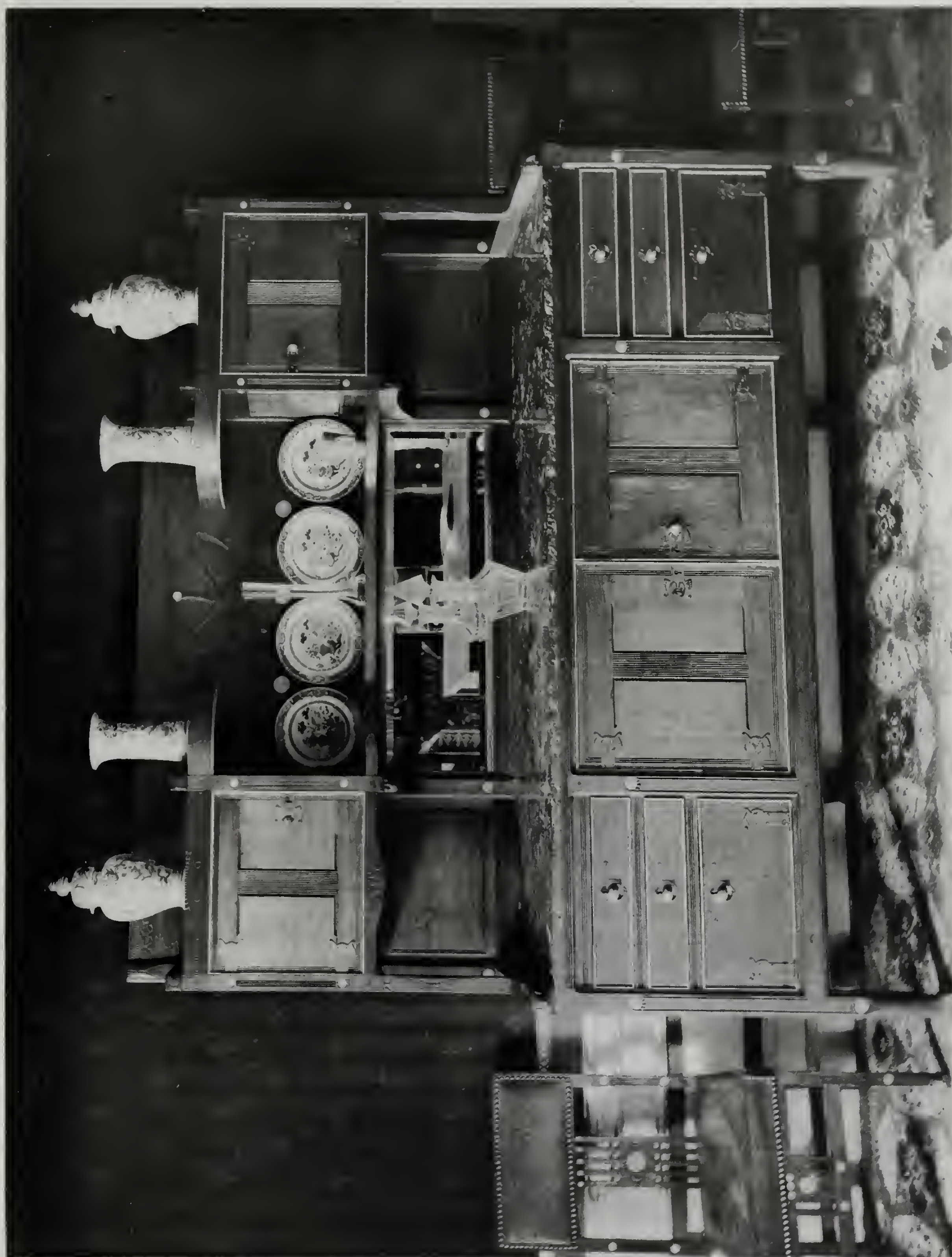


DETAIL DU PL. 145. K. DE BAZEL.



DETAIL DU PL. 145.

K. DE BAZEL.



BUFFET. K. DE BAZEL.



DRESSOIR. K. DE BAZEL.



DRESSOIR.

K. DE BAZEL.



ARMOIRE. K. DE BAZEL.





BOUW EN SIER-KUNST

PLAAT 152. Geschilderd hout. Vrouwenfiguur in een lang kleed gehuld, op het hoofd draagt zij een houten pruik die men kan afnemen. Het inschrift op het voetstuk heeft betrekking op eene goddelijke gade van Ammon, Tieimestnibs genaamd. Hoogte 0.48 M. Het origineel bevindt zich in het Museum te Leiden.

„ 153. Bazalt. Dit beeldje stelt voor een schrijver, die met gekruiste beenen zittend, eene papyras-rol leest. Waarschijnlijk dagteekent dit werk van de XVIe dynastie. Hoogte 0.32 cM. Museum te Leiden.

„ 154. Kalksteen. Basrelief met de voorstelling van een Koning. Hoogte ± 1 M. Louvre Museum te Parijs.

„ 155. Kalksteen. Groep van twee vrouwen en een jongen, staande tegen eene stèle. Hoogte 0.71, breedte 0.56 cM. Museum te Leiden.

„ 156. Kalksteen. Zittend mannenfiguur gekleed in een lange tunica; met verguld aangezicht; op de voorzijde van het kleed zijn twee Osiris-figuren ingegrift. Op het voetstuk zijn twee soorten van inschriften aangebracht, het eene demotisch, het andere hieroglyphisch. Het geheel rust op een tweede voetstuk met vier treden. Hoog 0.20 cM. Museum te Leiden.

„ 157. A. en B. Steen. Horus overwinnaar van Typhon. Horus is hier voorgesteld met het hoofdhaar gevlochten in den vorm van een oor, als hoofdbedekking draagt hij Typhon's hoofd. In zijne handen heeft hij twee of vier slangen, een of twee schorpioenen een wilde bok (?) en een leeuw, zijne voeten rusten op twee krokodillen. Bij A. is het geheel overdekt met voorstellingen van verschillende goden en met inschriften. Hoogte 0.15 en 0.10 cM. Museum te Leiden.

„ 158. Marmer. Buste van een Farao met de Claft (een soort hoofdbedekking) op het hoofd. Deze buste is uit den bloeitijd der egyptische kunst. Hoogte 0.12 cM. Museum te Leiden.

„ 159. A. Brons. Imôtp. (Imhotep, Imouth of Emeph), zoon van Phtah en van Pascht. Hij is voorgesteld in zittende houding met een nauw sluitend kleed dat hem van af de heupen tot aan de voeten bedekt. Op de knieën houdt hij een papyrus. De Grieken noemden hem Eskulaap en hij schijnt den god van alle wetenschap te zijn. Museum te Leiden.

B. Brons. Beeld van den god Phtah, Hephaestus bij de Grieken en Vulkaan bij de Romeinen. Hij wordt voorgesteld in een nauwsluitend kleed van den hals tot de voeten. In zijne handen die uit de kleeding komen houdt hij den scepter der goden en soms andere symbolen.

Phtah was de opperste god in Memphis, het noordelijk deel van Egypte, op gelijke wijze beheerscht ook het algemeen verstand of intelligentie (d.w.z. Phtah) de wereld, in den mensch zien wij dit op kleiner schaal herhaald. Een zijner bijnamen is de God met het schoone aangezicht, waarschijnlijk duidt dit op de macht van het verstand en tevens op zijn zetel in het hoofd van den mensch. Ook noemt men hem „Koning der werelden" en „heer der gerechtigheid". Het woord „Phtah" beteekent „openen" en in zijn hoedanigheid van vader der goden noemt men hem „Totonen", hetgeen be-

teekent „gevende den vorm." Dikwijls wordt hij voorgesteld als drager van het menschelijk ei evenals Noum. Hoogte A. = 0.14; B. = 0.18 cM. Museum te Leiden.

PLAAT 160. Brons. Ammon gekroond met de roode kroon en twee rechte vederen, hij draagt een kort kleed door een gordel om het midden gehouden. Men noemt hem „vader der goden", „de heer der tronen" enz. enz., zeer dikwijls wordt hij vereenzelvigd met zijn zoon Horus evenals dit met Vader en Zoon der christelijke drieëenheid het geval is. De naam Ammon of Amoen beteekent geheim en aanbidding. Louvre Museum te Parijs.

„ 161. Brons. Isis haar zoon Horus zoogende, op het hoofd draagt zij de schijf met horens. Isis is de zuster en vrouw van Osiris, (in hoogeren zin), zij is de maan als Osiris de zon is. Zij is de moeder der levenden en der goden, ook de moeder der aarde, de goddelijke moeder of Koningin des Hemels, de maagdelijke moeder van een onbevlekt geboren zoon, de bron van afkomst, de groote moeder. Evenals alle goden heeft zij verscheiden aanzichten, daarom is zij dezelfde als Neïth ook is zij Hathor, de Grieken zouden haar met Venus, Diana of eene andere godheid overeenbrengen. Door de christenen is de kracht of het denkbeeld dat zij vertegenwoordigd, voorgesteld door de „heilige maagd", de „moeder Gods" enz. Louvre Museum te Parijs.

„ 162. Brons. Horus voorgesteld met een havikskop en met een menschelijk lichaam, gekleed in de korte tunica brengende een schenkoffer aan zijn vader Osiris of water gietende over het hoofd van een Koning. De vaas wier inhoud hij uitgoot is verdwenen. Horus werd dikwijls voorgesteld als een kind evenals Christus en de Indische Krisjna, hij is god de zoon in de verschillende plaatselijke drieëenheden. Horus de zoon van Isis wordt vereenzelvigd met de zon die op hare beurt een symbool is eener hoogere zon. Evenals de zon, de zichtbare zoowel als de geestelijke, verschillende toestanden doorloopt, zooals opkomst, glanspunt en ondergang, en zich daaraan — verschillende denkbeelden laten hechten waarvan in de uitgebreide symbolenleer der Egyptenaren een schoon en veelvuldig gebruik werd gemaakt, zoo vinden wij al deze beelden en karakters der zon in den god Horus weerspiegeld. Louvre Museum te Parijs.

„ 163. Hout. Beeldje van den gerechtsbeambte, Kha .... gekleed in een lange tunica, houdende het ramshoofd bekroond door eene schijf, embleem van Chnoophis, (Khnoem, chnoemis), boven een altaar genoemd door een geopende lotosbloem. Hoogte 0.58 cM. Museum te Leiden.

„ 164. Brons. Een Pharao met den Koninklijken helm en gekleed in de korte tunica; de handen naar voren uitgestrekt. Hoogte 0.24 cM. Museum te Leiden.

„ 165. Hout. Beeldje van het hoofd van het paleis, Hâphioouemes, gekleed in de lange tunica; de borst versierd met de beeltenis van een havik met menschenhoofd, met uitgespreide vleugels (beteekenend de ziel gescheiden van het lichaam). In de linkerhand houdt hij een papyrosrol. Hoog 0.25 cM. Museum te Leiden.

PLANCHE 152. Bois peint. Femme vêtue d'une longue robe, la tête surmontée d'une perruque en bois qu'on peut ôter à volonté. L'inscription sur la base est relative à une épouse divine d'Ammon, nommée Tieimestnibs. Hauteur 0.48 M. L'original se trouve au Musée de Leyde.

„ 153. Basalte. Cette statuette représente un écrivain, assis, les jambes croisées, lisant dans un rouleau de papyrus. Probablement datant de la XVIe dynastie. Hauteur 0.32 M. Musée de Leyde.

„ 154. Bas-relief avec la représentation d'un roi. Hauteur 1 M. Musée du Louvre, Paris.

„ 155. Pierre calcaire. Groupe de deux femmes avec un garçon, debout contre un stèle. Hauteur 0.71 M. Largeur 0.56 M. Musée de Leyde.

„ 156. Pierre calcaire. Un homme accroupi, revêtu d'une longue tunique; visage doré; sur le devant du vêtement sont gravées deux images d'Osiris. Sur la base on remarque deux sortes d'inscriptions, l'une demotique, l'autre hiéroglyphique. L'entier repose sur une seconde base à quatre marches. Hauteur 0.20 M. Musée de Leyde.

„ 157. A. et B. Pierre. Horus vainqueur de Typhon. Horus est représenté ici avec la coiffure nattée en forme d'anse; la tête surmontée de la tête de Typhon.
Dans ses mains il tient deux ou quatre couleuvres, un ou deux scorpions, un oryx et un lion; ses pieds reposent sur deux crocodiles. Chez A. le tout est couvert de représentations de plusieurs dieux et d'inscriptions. Hauteur 0.15 et 0.10 M. Musée de Leyde.

„ 158. Marbre. Buste d'un Pharao coiffé du claft (sorte de couverture de tête.) Ce monument appartient a la belle époque de l'art égyptien. Hauteur 0.12 M. Musée de Leyde.

„ 159. A. Bronze. Imôtp (Imhotep, Imouth ou Emeph) fils de Phtah et de Pascht. Il est représenté assis, vêtu d'un habit étroit, qui le couvre des hanches jusqu'aux pieds. Sur les genoux il tient un rouleau de papyrus. Les Grècs l'appelaient le dieu Esculape et il parait être le dieu de toute science. Musée de Leyde.
B. Bronze. Statue du dieu Phtah, le Hephaestus des Grècs, le Vulcan des Romains. Il est représenté dans un habit étroit, le couvrant du cou jusqu'aux pieds. Dans ses mains, qui sortent de l'habit il tient le sceptre des dieux et quelquefois d'autres symboles. Phtah était le dieu supérieur à Memphis, la partie septentrionale de l'Egypte. De même l'esprit universel ou l'intelligence (c. à. d. Phtah) règne sur le monde, ce que nous voyons répété dans l'homme à un degré inférieur. Entre autres il est surnommé le dieu au beau visage, probablement cela exprime le pouvoir de l'intelligence et à la fois son siége dans la tête de l'homme. Aussi on l'appelle „Roi des mondes" et „Seigneur de la Justice". Le mot Phtah signifie „ouvrir" et dans sa qualité de père des dieux on l'appelle „Totonen" ce qui signifie „donnant la forme". Souvent il est représenté comme le porteur de l'oeuf humain, comme „Noum". Hauteur A. = 0.14 M., B. = 0.18 M. Musée de Leyde.

„ 160. Bronze. Ammon couronné de la couronne rouge et deux

plumes droites; il porte un habit court, retenu au milieu du corps d'une ceinture. On le nomme „le père des dieux", „le seigneur des trônes" et très souvent il est identifié avec son fils Horus, comme cela est le cas avec le père et le fils de la trinité chrétienne. Le nom Ammon ou Amoun signifie secret et vénération. Musée du Louvre, Paris.

PLANCHE 161. Bronze. Isis allaitant son fils Horus. Sur la tête elle porte la disque avec deux cornes de vache. Isis est la soeur et l'épouse (en sens plus élevé); d'Osiris elle est la lune comme Osiris est le soleil. Elle est la mère des vivants et des dieux, égalemment la mère de la terre, la mère divine ou la Reine du Ciel, la mère virginale d'un fils né immaculé, la source originale, la grande mère. Comme tous les dieux elle a de différents aspects. C'est pourquoi elle est la même que Neïth, aussi elle est Hathor, les Grecs la nommeraient Venus, Diane ou quelqu'autre déité. La force ou le principe qu'elle représente est incorporé par les chrétiens dans „la Vierge" „la mère de Dieu" etc. Musée du Louvre à Paris.

„ 162. Bronze. Horus représenté avec une tête d'épervier et le corps humain, vetu de la tunique courte, faisant une libation devant son père Osiris ou versant de l'eau sur la tête d'un roi. La vase sacré dont il verse le contenu a disparu. Horus est souvent représenté comme enfant, comme l'ont été le Christ et le Krisjna indien; il est Dieu le fils dans les différentes trinités locales. Horus le fils d'Isis est identifié avec le soleil, qui à son tour est le symbole d'un soleil plus magnifique. Comme le soleil, tant le soleil visible que le soleil spirituel, parcourt de différentes situations, telles qui le lever, la splendeur du midi, le coucher et qu'à cela s'attachent de différentes pensées, dont les Egypticus ont fait un usage réitiré dans leur doctrine symbolique, ainsi nous trouvons reflectés toutes ces images et tous ces caractères du soleil dans le dieu Horus. Musée du Louvre, Paris.

„ 163. Bois. Statuette de l'auditeur de la justice dans le tribunal Scha.... vêtu d'une longue tunique, tenant la tête de bélier, couronné d'une disque, emblème de Chnouphis (Khnoem Chnoumis) au dessus d'un autel formé par une fleurs de lotus. epanouie. Hauteur 0.58 M. Musée de Leyde.

„ 164. Bronze. Un Pharao coiffé du casque royal et revêtu d'une courte tunique; les bras tendues en avant. Hauteur 0.24 M. Musée de Leyde.

„ 165. Bois. Statuette representant l'auditeur, directeur du palais d'Hâphioouemes, revêtu d'une longue tunique; la poitrine ornés de la figure en relief de l'épervier à tête d'homme, les ailes déployées (signifiant l'âme séparé du corps). De la main gauche il tient un rouleau de papyrus. Hauteur 0.25 M. Musée de Leyde.





SCULPTURE EGYPTIENNE. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



SCULPTURE EGYPTIENNE. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



SCULPTURE EGYPTIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE EGYPTIENNE. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



SCULPTURE EGYPTIENNE. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



SCULPTURE EGYPTIENNE. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



SCULPTURE EGYPTIENNE. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



SCULPTURE EGYPTIENNE.

MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



SCULPTURE EGYPTIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE EGYPTIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.



SCULPTURE EGYPTIENNE. MUSÉE DU LOUVRE A PARIS.





SCULPTURE EGYPTIENNE.

MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



SCULPTURE EGYPTIENNE. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.



SCULPTURE EGYPTIENNE. MUSÉE D'ANTIQUITÉ A LEIDE.

BOUW EN SIER-KUNST

Enkele korte aanteekeningen omtrent de platen dezer aflevering mogen hierbij gegeven worden.

De eerste tien platen zijn afbeeldingen van voorwerpen afkomstig uit Azië: Japan, China en Tibet; en bijna alle geven godsdienstige voorstellingen weer, meest Buddhistisch (uitsluitend het Tibetaansche en Japansche Buddhisme).

Vele primitieve volkeren en inzonderheid de Aziatische, ook de hooger ontwikkelde, vlochten kunst en godsdienst in nauw verband samen. Het "ad majorem dei gloriam" was bij de innig-godsdienstige beschavingen van Tibet, China, Japan en Indië de alomvattende leus die tot het scheppen van kunst opwekte en die tevens de regel was waaraan de vorm dier schepping gehoorzaamde. Zoo is het thans nog sterk in Tibet met zijn theokratischen vorm van maatschappij en wanneer daar nog heden kunstvoorwerpen worden vervaardigd die niet onmiddellijk godsdienstige voorstellingen zijn, dan zijn het meestal voorwerpen die aan de godsdienstplechtigheden dienstbaar gemaakt worden, zooals de vrome Israëliet zijn Thorah versierde of de Katholiek al zijn smaak en aspiratie tracht te belichamen in zijne ontwerpen voor kazuifels en miskelken, mijters en staven. Een gelijk verschijnsel moet zich overal voordoen waar de godsdienst nog niet gedivorceerd is van de staatsregeling en in het Oosten waar zulks niet het geval is vindt men daarom — evenals in Europa in de middeneeuwen — (en zeer tot elkanders voordeel) godsdienst en kunst hand in hand gaan.

Een enkel woord omtrent de symboliek in enkele dezer beelden en voorstellingen vervat. Men zou onrecht hebben wanneer men meende dat slechts schoonheid van lijn en kleur in deze voorwerpen te bewonderen valt; schoone denkbeelden zijn er evenzeer in te bewonderen, verzinnebeeld in sprekende bizonderheden. Hoewel door traditie elk dezer zinnebeelden vasten vorm heeft gekregen of de vorm is veranderd in den loop der tijden en in zijn gang van land tot land en van eeuw tot eeuw, is toch een universeel menschelijke kern in bijkans elk overgebleven die het voor den hedendaagschen westerling tot even groot genot maakt de afbeelding te bewonderen of hare les te leeren als het voor de aanschouwers geweest moet zijn voor wie de scheppers dezer kunstvoorwerpen meer onmiddellijk bedoelden te arbeiden.

Enkele woorden naar aanleiding van elk der afbeeldingen in het bijzonder laten wij hier volgen.

Pl. 166. Japansch. Dzi-sō (Buddha) met kind; vervaardigt door Nishimura Izumi no Kami.

De aureool om het hoofd: zinnebeeld van verlichting; de stip boven den neuswortel: het ontwaakte "derde" of "goden"-oog; het groote oor: luisterend naar elke menschelijke hulpkreet; zittende op een lotus: zinnebeeld van den mensch in het klein en van het heelal in het groot. De Buddha verlicht elk menschenhart maar waakt tevens over de gansche wereld. Het kind dat Hij omvat kan opgevat worden als een "menschenkind". Het wijst naar Zijn omstraald hoofd en elkeen die tot het ware inzicht komt en "zijn toevlucht neemt tot Buddha" wordt door hem liefderijk opgenomen als dit kind.

In het Nederlandsch zijn over den Buddha en het Buddhisme o. a. de volgende werken te raadplegen H. Kern: Geschiedenis van het Buddhisme in Indië, 2 deelen, Haarlem 1882 en 1884; T. W. Rhys Davids: Het Buddhisme en zijn Stichter, Amsterdam 1879; Sub-

HADRA BHIKSCHOE: De leer van Buddha, 2e uitgaaf, Arnhem 1897; EDWIN ARNOLD: Het licht van Azië, 3e druk, Amsterdam 1900; A. P. SINNETT: Esoterisch Buddhisme (in het maandblad "Theosophia", 8ste en 9de Jaargang), Amsterdam 1899—1901; C. J. WYNAENDTS FRANCKEN: Het Boeddhisme en zijn wereldbeschouwing, Leiden 1897.

Pl. 167. Japansch. Amita-beeld van verguld hout, in staande houding. Hier heeft de lotusbloem nog uitgestrekter beteekenis. Amita of Amitâbha, de onmetelijk lichtende Buddha, troont in Sukhâvatî, het Westersch Paradijs, waarin zich een schitterend meer bevindt waarop roode en witte lotusbloemen drijven. Deze schoone bloemen dragen de zielen der menschen en zij zijn meer of minder ver ontwikkeld en ontplooid naarmate van den geestelijken trap en den toestand van reinheid die de menschen bereikt hebben. Reeds gedurende het aardleven vertoeven de menschenzielen in deze stralende bloemen. Zie WILHELM SCHOTT: Ueber den Buddhaïsmus in Hochasien und in China, Berlijn 1846, blz. 50—57; ISAAC JACOB SCHMIDT: Geschichte der Ost-Mongolen von Ssanang Ssetsen, St. Petersburg 1829, blz. 323; Sacred Books of the East, Vol. XLIX, Part II, Oxford 1894; voorts de afbeelding van dit paradijs in L. AUSTINE WADDELL: The Buddhism of Tibet, Londen 1895, blz. 140.

Pl. 168. Çakyamuni (Buddha) gezeten op een stier. De houding der handen verzinnebeeldt hier evenals in de twee vorige voorstellingen de eigenschap die men in het bijzonder wil uitdrukken. Zulk een hand-houding heet "mudrâ". Er zijn er verscheidene. Zie hierover Archaeological Survey of Western India, Bombay 1879, Vol. IX, blz. 99; Indian Antiquarian, 1897, blz. 21; bovenaangehaald werk van WADDELL, blz. 335 en volgende; ALBERT GRÜNWEDEL: Mythologie des Buddhismus, Leipzig 1900, blz. 200, aanteekening 22. Deze voorstelling is verder nog merkwaardig als illustratie van de getrouwe voortplanting in stereotype modellen van de godsdienstige kunst van het Buddhisme door verschillende landen en tijden, welke ook door C. M. PLEYTE is opgemerkt in zijn ikonografisch opstel in de Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië, 6de Volgreeks, 8ste deel, blz. 363 en vlg., 's-Gravenhage 1901. De ornamentale rand om het voetstuk van den steen vertoont namelijk een zeer treffende overeenkomst met de ornamentale houtsneerand voorkomende op de eerste bladzijden van de "Buddhistische triglotte" (St. Petersburg 1859) die in het begin dezer eeuw door een bekwaam Burjaat werd vervaardigd. In GRÜNWEDEL's gemeld werk wordt eveneens zulk een rand vertoond, blz. 193. De zinnebeeldige waarde van de voorstelling ten slotte kan zijn dat de Buddha, de "verlichte", het dierlijk element in zich tot onderwerping heeft gebracht, het "den mond gesnoerd heeft".

Pl. 169. Japansche bloemvaas uit een Boeddhistischen tempel. Begripsverwantschap met de voorgaande afbeelding is niet buitengesloten zoowel naar vorm als inhoud der voorstelling.

Pl. 170. Japansch. Is het middenstuk van een groep van drie beelden welke men in haar geheel vindt weergegeven als titelplaat van den Gids voor den bezoeker (tot de) tentoonstelling van Japansche kunst, Haarlem, 1899. De groep is daarin beschreven onder Nos. 106—108. Het beeld is van brons en stelt voor "Fudō, de overwinnaar der booze geesten en hartstochten, staande op een rots, als een teeken der standvastigheid, met een zwaard in de rechter- en met een koord, om de booze geesten

te binden, in de linkerhand. Achter hem een scherm in den vorm van een groep vlammen met een hoenderkop in het midden. Gemaakt te Yedo in 1665 en volgens eene op den rug geplakt etiquette afkomstig van den Tsukaba-san (San = berg) in de provincie Hitachi."

Het karakter van dit beeld vertoont groote overeenkomst met de Tibetaansche voorstellingen van "fierce deities" waarvan een der kenmerken volgens Waddell, aangehaald werk, blz. 337, juist de flamspitsen zijn die niet in de aura van zachtere godheden voorkomen. Vergelijk over de mystiek der auravormen onder andere Annie Besant, Thought-forms in het tijdschrift Lucifer, Londen 1897, Vol. XIX, blz. 65, en een opstelletje van C. W. Leadbeater, afzonderlijk gedrukt, The Aura, Londen 1897.

Pl. 171. Brons. Afkomstig uit China. Het dier is een "eenhoorn" doch de hoorn is hier tusschen de ooren weggebroken. De berijder stelt voor Fuku-roku-jiu, den god van den welvaart, den vooruitgang en het lange leven. In sommige voorstellingen vervangt hij Lao Tsze, den Chineeschen mystieken godsdienststichter die een weinig ouder dan Konfucius was. Vergelijk Anderson: Catalogue of Japanese and Chinese paintings, blz. 31—33. Met deze voorstelling is wellicht in verband te brengen de volgende legende omtrent Lao Tsze die voorkomt in den Schin-sian-kian, dat wil zeggen: spiegel der heilige kluizenaars. Vergelijk Wilhelm Schott: Entwurf einer beschreibung der Chinesischen litteratur, Berlijn 1854, blz. 30.

"Lao-tsze maakte zich op om zich te begeven naar het met eeuwige sneeuw bedekte grensgebergte van Tibet. Steile, moeilijk bestijgbare rotshoogten verhieven zich voor hem. Toen werd hij een man gewaar die boomen velde. Lao-tsze hield zich alsof hij lam was en niet in staat tot klimmen. De houthakker werd geroerd en zeide tot hem: "Ik heb medelijden met u, arme grijsaard; sta mij toe dat ik u over den berg heen draag." Onmiddellijk nam hij Lao-tsze op zijne schouders en klom, alle krachten inspannend, de steilte op. Toen zij gelukkig en wel aan den anderen kant waren sprak Lao-tsze tot zijn weldoener: "Op den berg Huan-schan in Schu (Sse-tschuan) groeien perzikboomen die het gansche jaar door vruchten dragen maar de berg is zoo steil dat geen mensch dien te voet kan bestijgen." Daarop hieuw hij met den bijl van den houthakker een tak af, sneed daaruit een ram (hert, eenhoorn?) en leerde den man leven te blazen in dit beeld zoodat het zich voorwaarts bewegen kon. Dit houten dier droeg den man over de steilste hellingen en deed nimmer een misstap", enzoovoorts.

Zie over den Eenhoorn als mythologisch dier in de Chineesche fabelkunde o. a. J. J. M. de Groot: China-Review, Vol. VII, blz. 72.

Over het Taoisme is in het Nederlandsch o.a. te raadplegen Henri Borel: Lao Tsz', Amsterdam, z. j.; Johan van Manen: Tao te King in Theosophia, Deel 7—10, Amsterdam 1898—1902; James Legge: De Godsdiensten van China, Utrecht 1882; J. J. M. de Groot: Jaarlijksche Feesten en Gebruiken van de Amoy-Chineezen, z.j. of pl.

Pl. 172. Of deze voorstelling zuiver ikonografisch of zuiver ornamentaal is moge in het midden worden gelaten. Waarschijnlijk een vermenging van beide bestanddeelen. De draak is niet alleen een Chineesch zinnebeeld van wijsheid en goddelijke verlichting, maar met slang en krokodil heeft hij die zinnebeeldige waarde in vele symbologieën. Voorts is die waarde tweevoudig:

het lagere in den mensch (St. George en den draak, bijvoorbeeld) en het hoogere oerbeeld daarvan: kundalîni, de slangekracht, het hoogere prototyp van eerstgenoemd aanzicht. Zie over den draak in China in het bijzonder nog op de plaatsen in het register onder dat woord vermeld in de Groot's bovenaangehaald werk.

Pl. 173—175. Olieverf-schilderingen, deel uitmakende van een reeks van 20 stuks, Lamaïstische voorstellingen bevattende. Rudyard Kipling meldt in zijn laatste werk Kim onder romanvorm een en ander over het vervaardigen van dergelijk werk. In Emil Schlagintweit's: Buddhism in Tibet, Londen 1863 (in de portefeuille die dikwijls aan dit werk ontbreekt) of in de Fransche vertaling ervan: Annales du Musée Guimet, Tome 3[me], Lyon 1881, alsmede in bovenaangehaalde werken van Grünwedel en Waddell vindt men overeenkomstige platen afgebeeld en breedvoerig beschreven.

De eerste plaat stelt waarschijnlijk voor Kubera of Vaiçravaṇa, in het Tibetaansch genaamd rNam (- t'os -) sras of gDod-nas dbaṇ-po. Het is de god van den rijkdom.

De tweede plaat No. 174 geeft een afbeelding van de vijf koningen of "lichamen", in het Tibetaansch: sKu-lṇa.

De derde plaat geeft den Bodhisatva, Jam-dbyaṇs of Mañjughosha weer, den "god van de wijsheid".

Over het Tibetaansche Buddhisme zijn de beste werken om het eerst te raadplegen die welke hierboven zijn genoemd van Grünwedel, Waddell en Schlagintweit.

J. V. M.

De voorwerpen afgebeeld op pl. 176—180 bevinden zich in de Ethnographische afdeeling van het Artismuseum te Amsterdam.

PLAAT 176. Dit sierstuk, ter hoogte van 69 cM., is op eenvoudige en schoone wijze vervaardigd van gesmeed ijzer; de verschillende deelen zijn met geel koper aan elkander gesoldeerd, het staartstuk is geklonken de pooten op het voetstuk geschroefd evenals de drie kuif-veeren op den kop. De verschillende deelen van het lichaam worden door de versiering duidelijk gestyleerd, zooals oogen, hals, borststuk, veêren enz., de losstaande vleugels zijn aangelast.
De rijke versiering, rustig van teekening en kleur, is verkregen door het geheele stuk met lijnen uit te graven en in te vullen met zilver.

„ 177. Deze geelkoperen vaas ter hoogte van 33 cM., in kachemir-stijl bewerkt, maakt een goede indruk, doordat de versiering (invullingen van roode en zwarte lak), rustig spreekt.
De breedte van het ondergedeelte der vaas is gelijk aan de halve hoogte.

„ 178. Geelkoper vaasje (reproductie ware grootte), fijner van bewerking als het vorige. Voor de versiering is een twaalfvoudige indeeling genomen.

„ 179. IJzeren helm geslagen en gedreven. Dit meesterstuk, zoowel van ontwerp als uitvoering is verzilverd en geniëlleerd en op een aantal plaatsen, in kleine stervormen met goud gedamasceerd. De bovenpunt is opgeschroefd, de horens aangeschroefd. Deze helm maakt een fijnen beteekenisvollen indruk. De geometrische vormen van neus en oogen geven een vaste gelaatsuitdrukking.

„ 180. IJzeren schild 36 cM. diameter met appliqué-werk. De vier bollen zijn opgeschroefd, de slang eveneens, het bladornament geklonken, 't geheel is ook fijn bewerkt met zilver en op enkele plaatsen met goud. F. Z.

Les planches 166—175 sont des représentations d'objets provenants de l'Asie: le Japon, la Chine et Tibet; et presque toutes nous donnent des représentations religieuses, pour la plupart Buddhistes (exclusivement le Buddhisme tibetain et japonnais).

Plusieurs peuples primitifs, et particulièrement les peuples asiatiques, y inclus les plus civilisés, entrelaçaient étroitement les arts et la religion. Le "ad majorem dei gloriam" était chez les civilisations archi-religieuses du Tibet, de la Chine, du Japon et des Indes la devise toute-pénétrante, qui excitait à la création d'oeuvres d'art et qui était à la fois la loi à laquelle la forme de cette création était soumise. Tel on le trouve expressé fortement dans le Tibet avec sa forme de société théocratique et si encore aujourd'hui on y fait des objets d'art, qui ne sont pas exclusivement des représentations religieuses, ce sont pourtant pour la plupart des objets, qui ont été rendus tributaires à des cérémonies religieuses, comme le pieux Israélite orne son Thorah ou le Catholique tâche de corporifier tout son goût et son aspiration dans les projets de chasubles, de calices, de mitres et de sceptres. Le même phénomène doit se produire partout où la religion n'est pas encore divorcée du gouvernement de l'état et c'est pourquoi que l'on trouve à l'Orient, où cela n'est pas le cas — tel dans l'Europe du moyen age — que la religion et l'art marchent ensemble, (bien au profit de chacun.)

D'avance un seul mot regardant les symboles renfermés dans quelques unes de ces images et ces représentations. On aurait tort de s'imaginer, que seulement la beauté des lignes et des couleurs de ces objets soit à admirer; également on doit y admirer les belles pensées, rendues emblématiques dans des détails expressifs. Quoique tous ces emblèmes aient acquis par la tradition une forme constante ou quoique celle-ci soit changée dans le cours des temps et dans sa marche d'un pays à un autre et de siècle en siècle, dans presque toutes ces formes il est resté un noyau humain universel, qui rend l'admiration de ces images ou l'apprentissage de leurs leçons une jouissance aussi grande pour l'habitant de l'occident moderne, qu'elle doit avoir été pour les spectateurs pour qui les créateurs de ces objets d'art ont eu l'intention de travailler plus immédiatement.

Nous laissons suivre ici quelques mots en rapport à chacune de ces représentations en particulier.

Planche 166. Japonnais. Dzi-sō (Buddha) avec enfant; fait par Nishimura Izumi no Kami.

L'auréole autour de la tête: symbole d'éclaircissement; la pointe au dessus de la racine du nez: le "troisième" oeil ou "l'oeil des dieux" éveillé; l'oreille grande: écoutant tout cri de détresse des hommes; étant assis sur un lotos: symbole de l'homme dans sa petitesse et du monde dans sa grandeur. Le Buddha éclaircit tout coeur humain, mais à la fois veille sur le monde entier. L'enfant qu'il embrasse peut être regardé comme un "enfant d'homme". Cet enfant nous indique la tête rayonnante et chacun qui arrive au jugement pur et "prend son refuge chez Buddha" est charitablement accueilli comme cet enfant.

On peut conseiller en hollandais e. a. les oeuvres suivants sur Buddha et le Buddhisme: H. Kern, Geschiedenis van het Buddhisme in Indië 2 vol. Harlem 1882 et 1884; T. W. Rhys Davids: Het Buddhisme en zijn Stichter, Amsterdam, 1879; Subhadra Bhikshoe: De Leer van Buddha, 2ième édition, Arnhem, 1897; Edwin Arnold: Het Licht van Azië, 3ième

édition, Amsterdam, 1900; A. P. Sinnett: Esoterisch Buddhisme (revue mensuelle "Theosophia", ans 8 et 9) Amsterdam, 1899—1901; C. J. Wynaendts Francken: Het Boeddhisme en zijn Wereldbeschouwing, Leyde, 1897.

Planche 167. Japonnais. Image d'Amita de bois doré, attitude: debout. Ici la fleur de lotus a une signification encore plus étendue. Amita ou Amitâbha, le Buddha lumineux illimité, règne dans Sukhâvatî, le Paradis Occidental, où se trouve un lac rayonnant où planent des fleurs de lotus rouges et blanches. Ces belles fleurs portent les âmes humaines et elles sont plus ou moins développées et dépliées selon le degré spirituel et l'état de pureté qu'ont atteint les hommes. Déjà pendant la vie terrestre les âmes humaines demeurent dans ces fleurs rayonnantes. Voyez Wilhelm Schott: Ueber den Buddhaïsmus in Hochasien und in China, Berlin, 1846, pages 50—57; Isaac Jacob Schmidt: Geschichte der Ost-Mongolen von Ssanang Ssetsen, St. Pétersbourg, 1829, page 323; Sacred Books of the East, Vol. XLIX, Part II, Oxford, 1894; ensuite la représentation de ce paradis dans L. Austine Waddell: The Buddhism of Tibet, Londres, 1895, page 140.

Planche 168. Çakyamuni (Buddha) assis sur un taureau. La position des mains symbolise ici, comme dans les deux représentations précédentes, la qualité que l'on ait voulu y exprimer particulièrement. Une telle position des mains s'appelle "mudrâ". Il y en a de différentes. Voyez: Archaeological Survey of Western India, Bombay 1879, Vol. IX, page 99; Indian Antiquarian, 1897, page 21; l'oeuvre de Waddell nommé ci-dessus, pages 335 et suivantes; Albert Grünwedel: Mythologie des Buddhismus, Leipsic, 1900, page 200, note 22. Cette représentation est encore remarquable comme une illustration de la transmission fidèle en modèles stéréotypes de l'art religieux du Buddhisme à travers des différents pays et des temps, ce qui est également observé par C. M. Pleyte dans son esquisse iconographique dans: les Bijdragen tot de Taal- Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië, Suite 6, Vol. 8, pages 363 et suivantes, la Haye, 1901. Le bord orné de la base de la pierre montre en effet une conformité très-frappante avec le bord ornamentale de la gravure en bois se trouvant sur une des pages premières de la "Buddhistische Triglotte" (St. Pétersbourg 1859), qui fut faite par un habil Burjat dans le commencement du 19me siècle. Dans l'oeuvre mentionné de Grünwedel on trouve de même un tel bord, page 193. La valeur symbolique de cette représentation peut être que le Buddha, "l'illuminé", ait en soi-même subjugué l'élément animal, "l'ait fermé la bouche."

Planche 169. Vase à fleurs d'un temple Buddhiste. Japonnais. Un certain rapport de conception avec la représentation précédente n'est pas exclus, tant pour la forme que pour le contenu.

Planche 170. Japonnais. C'est la pièce de milieu d'une groupe de trois statuettes que l'on trouve rendue dans son entier sur le frontispice du Gids voor den bezoeker (tot de) tentoonstelling van Japansche Kunst, Harlem, 1899. On trouve la description de la groupe sous les Nos 106—108. La statue est de bronze et représente "Fudō", le vainqueur des mauvais esprits et des passions, debout sur un rocher, signe de la persévérance, avec un glaive dans sa main droite et une corde, pour lier les mauvais esprits, dans sa main gauche. Derrière lui se trouve un écran dans la forme d'une groupe de flammes avec une tête de poule au milieu. Faite à Yedo

en 1665 et selon une étiquette collée sur le dos provenant du Tsukaba-san (San = mont) dans la province de Hitachi.

Le caractère de cet image est très analogue aux représentations tibetaines des "fierce deities", dont une des particularités selon Waddell, dans son oeuvre mentionné ci-dessus, page 337, sont les jets de flamme, qu'on ne trouve pas dans l'aura des déités plus doux. Comparez sur le mystique des formes d'aura entre autres Annie Besant, Thought-forms dans le périodique Lucifer, Londres 1897, Vol. XIX, page 65, et un petit traité de C. W. Leadbeater, imprimé séparément, The Aura, Londres, 1897.

Planche 171. Bronze. Provenant de la Chine. L'animal est un "unicorne", mais la corne est ôtée d'entre les oreilles. L'écuyer représente Fuku-roku-jiu, le dieu de la prospérité, le progrès et la longévité. Dans quelques représentations on le trouve à la place de Lao Tsze, le mystique fondateur chinois de religion qui n'était que pour peu d'années l'aîné de Confucius.

Comparez Anderson: Catalogue of Japanese and Chinese paintings, pages 31—33. Peut-être il y a rapport entre cette représentation et la légende suivante concernant Lao Tsze, qu'on trouve dans le Schin-Sian-Kian, c. à. d. le miroir des saints ermites. Comparez: Wilhelm Schott: Entwurf einer Beschreibung der Chinesischen Literatur, Berlin 1854, page 30.

"Lao-tsse se préparait à se diriger aux montagnes frontières de Tibet, couvertes de leurs neiges éternelles. Des rochers escarpés, difficiles à grimper, s'élevaient au-devant de lui. Alors il voyait un homme qui abattit des arbres. Lao-tsse feignait d'être paralysé et pas en état de grimper. Le bûcheron fut émouvé et lui dit: "J'ai compassion de toi, pauvre vieillard; permets que je te porte au delà de la montagne". Immédiatement il prenait Lao-tsse sur ses épaules et escaladait, en faisant tous ses efforts, l'hauteur escarpé. Quand ils se trouvaient enfin, sains et saufs, à l'autre côté, Lao-tsse dit à son bienfaiseur: "Sur la montagne Huan-schan dans Schu (Sse-tschuan) croissent des pêchers qui portent des fruits pendant toute l'année, mais la montagne est tellement escarpée, que nul homme ne peut l'escalader à pied". Cela dit, il tranchait une branche avec la hache du bûcheron, en coupait un bélier (cerf, unicorne?) et apprit à l'homme de souffler la vie dans la figure, de sorte qu'elle pouvait se mouvoir en avant. Cet animal de bois portait l'homme, à travers les pentes les plus escarpées et jamais ne faisait un faux pas" etc.

Voyez sur l'unicorne comme animal mythologique dans la mythologie chinoise e. a. J. J. M. de Groot: China-Review, Vol. VII, page 72.

On peut conseiller sur le Taoisme en Hollandais e. a. Henri Borel, Lao Tsz', Amsterdam, sans date; Johan van Manen: Tao Te King dans Theosophia, Tome 7—10, Amsterdam 1898—1902; James Legge: De Godsdiensten van China, Utrecht 1882; J. J. M. de Groot: Jaarlijksche Feesten en Gebruiken van de Emoy-Chineezen, sans date ni lieu.

Planche 172. Si cette représentation est purement iconographique ou purement ornamentale peut rester indécis. C'est probablement un mélange des deux. Le dragon n'est pas un symbole exclusivement chinois de sagesse et d'éclaircissement divin, mais avec le serpent et le crocodile il a cette signification dans plusieurs symbologies. De plus cette signification est double: L'animal dans l'homme (St. George et le dragon p. e.) et le prototype cos-

mique: kundalîni, la force des serpents. Voyez sur le dragon Chinois particulièrement les divers items sous ce mot dans l'index de l'oeuvre de de Groot nommé ci-dessus.

Planche 173—175. Tableaux à l'huile, faisant part d'une serie de 20 pièces, contenante des représentations lamaistiques. Rudyard Kipling dit l'un et l'autre de travail pareil dans son roman dernier Kim. Dans Emil Schlagintweit: Buddhism in Tibet, Londres 1863 (dans le portefeuille qui souvent manque à cet oeuvre) ou dans la traduction Française: Annales du Musée Guimet, Tome 3, Lyon 1881, et dans les oeuvres nommés ci-dessus de Grünwedel et Waddell on trouve des planches analogues décrites amplement. La première planche probablement représente Kubera ou Vaiçravaṇa, nommé en tibétain rNam (- t'os -) sras ou gDod-nas dbaṇ-po. C'est le dieu de la richesse.

La deuxième planche N°. 174 représente les cinq rois ou "corps", en Tibetain: sKu-lṇa.

La troisième planche nous montre le Bodhisatva-'Jam-dbyaṇs ou Mañjughosha, le dieu de la sagesse.

Parmi les oeuvres à conseiller sur le Buddhisme Tibetain avant les autres, il faut nommer ceux de Grünwedel, Waddell et Schagintweit. On peut encore comparer les planches buddhistes dans cette livraison aux planches 31—44 et 67—70 de la première année de ce périodique avec les éclaircissements y appartenants.

J. v. M.

Les objets représentés sur les planches 176—180 se trouvent dans le musée ethnographique de la Société „Natura Artis Magistra" d'Amsterdam.

PLANCHE 176. Cette pièce décorative, 69 cM. de hauteur, est construite d'une manière simple et belle de fer forgé; les parts sont sondées avec de l'airain, la partie postérieure est rivée, les pieds vissés sur la base, comme aussi les trois plumes de la huppe sur la tête. Les différents membres ont été stylés clairement par la décoration, comme les yeux, le cou, la poitrine, les plumes etc. Les ailes libres sont jointes au corps.
La riche décoration, tranquille de dessin et de couleurs, a été acquise en creusant le tout de lignes et de les remplir d'argent.

„ 177. Ce vase d'airain d'une hauteur de 33 cM. travaillé en style cachémire, fait une bonne impression, parce que l'ornement, une remplissage de laque rouge et noire, est bien sobre. La hauteur est deux fois la largeur de la partie inférieure.

„ 178. Petit vase d'airain (réproduction en grandeur naturelle) d'une exécution plus achevée que le précédent. Pour la décoration on a fait usage d'une division en douze parties.

„ 179. Casque de fer, battu et ciselé. Ce chêf-d'oeuvre, tant pour le projet que pour l'exécution, est argenté et niellé, et sur nombre d'endroits damassé de petites étoiles La pointe supérieure y est vissée dessus, les cornes y sont vissées dedans. Ce casque fait une impression élégante et significative. Les formes géométriques du nez et des yeux produisent une expression ferme.

„ 180. Bouclier de fer, de 36 cM. de diamètre, avec travail appliqué. Les quatre boules y sont vissées dessus, également le serpent; l'ornement en feuilles y est rivé; le tout est également travaillé finement avec de l'argent et en quelques endroits avec de l'or.

F. Z.



BRONZE JAPONAIS. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE LEYDE.



SCULPTURE JAPONAISE EN BOIS. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE LEYDE.



BRONZE JAPONAIS. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE LEYDE.



BRONZE JAPONAIS. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE LEYDE.



BRONZE JAPONAIS. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE LEYDE.



BRONZE CHINOIS. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE LEYDE.



BRONZE CHINOIS. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE LEYDE.



PEINTURE TIBETHIENNE. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE LEYDE.



PEINTURE TIBETHIENNE. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE LEYDE.



PEINTURE TIBETHIENNE. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE LEYDE.



CICELURE PERSE. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE D'AMSTERDAM.



CICELURE PERSE. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE D'AMSTERDAM.



CICELURE PERSE. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE D'AMSTERDAM.



CICELURE PERSE. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE D'AMSTERDAM.



CICELURE PERSE. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE D'AMSTERDAM.